P. o. germ.
1275 r
(2

<36643258040016

<36643258040016

Bayer. Staatsbibliothek

P. o. germ. 1275 r

Schillers Dramen.

Beiträge zu ihrem Verständnis

von

Dr. Ludwig Bellermann,
Direktor des Königstädtischen Gymnasiums in Berlin.

Zweiter Teil.

Bellermann
Schillers
Dramen
2

Berlin
Weidmannsche Buchhandlung
1891.

46
Ly rot

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorwort.

Der zweite Teil dieses Buches umfaßt die Stücke vom Wallenstein bis zum Tell. Auf eine Besprechung der Bruchstücke, einschließlich des Demetrius, habe ich verzichtet und mich auf die vollendeten Dramen des Dichters beschränkt.

Wenn ich im Vorwort zum ersten Bande sagte: was ich zum Verständnis von Schillers Dramen beitragen wolle, liege nicht auf litterargeschichtlichem, sondern auf ästhetischem Gebiete, ich wolle nicht die Entstehung seiner Werke, sondern diese selbst besprechen, so bin ich von manchen Seiten dahin mißverstanden worden, als wolle ich die Bedeutung der historischen Forschung für das Verständnis eines Kunstwerkes in Abrede stellen. Nichts konnte mir ferner liegen. Der Einblick in den Gang des Werdens ist für die Beurteilung des Gewordenen ohne Zweifel vom größten Werte, den niemand bereitwilliger anerkennt als ich. Wenn der Dichter Jahre lang an seiner Arbeit schafft, wenn er die Züge, die seine Quellen ihm bieten, hier benutzt, dort übergeht oder in mannigfacher Weise umgestaltet, so muß ein Blick in diese Werkstatt seines Schaffens uns sicherlich seine Absicht und die Weise seines künstlerischen Gestaltens deutlicher vor Augen führen. Aber indem er das Werk abschließt und es als ein Ganzes dem Leser übergiebt, erhebt er ebenso sicher den Anspruch und hat ein Recht darauf, daß man es auch als ein in sich ruhendes Kunstwerk betrachte, und untersuche, wie weit es den Forderungen, die an ein solches zu stellen sind, genügt. Beide Betrachtungsweisen sind notwendig und ergänzen einander,

so daß keine die andere entbehren kann. Aber nicht jeder Forscher wird auf beiden Gebieten gleich selbständig und fruchtbar arbeiten können; der eine wird hier, der andere dort den Hauptantrieb für seine Untersuchungen finden. Und wenn dabei jeder die Ergebnisse des andern kennt und berücksichtigt, so wird weder der eine an wertlosen Einzelheiten haften, noch der andere die besonderen Voraussetzungen des einzelnen Werkes aus den Augen verlieren.*) Ohne Zweifel wird man für die Gliederung eines Kunstwerkes im ganzen wie im einzelnen, für Besonderheiten der

*) In der Deutschen Rundschau von 1889, S. 473 schreibt O. Brahm: „Eine Erläuterung, welche von dem Werden des Kunstwerkes glaubt abstrahieren zu dürfen, wird häufig in die Irre laufen müssen.“ Ich stimme dem durchaus zu, bedauere nur, daß dieser Satz sich in eine Beurteilung meines Buches verirrt hat. Denn dahin würde er doch höchstens dann gehören, wenn der Beurteiler mir Irrtümer der Auffassung, veranlaßt durch mangelhafte Kenntnis des Historischen, nachweisen könnte. Das versucht er allerdings an einem Beispiel; aber gerade dies ist für die principielle Frage der wissenschaftlichen Methode, um derentwillen ich hier den Gegenstand überhaupt nur berühre, höchst bezeichnend. Ich hatte (S. 287) gesagt, es sei aus dem Charakter König Philipps nicht verständlich warum er den Marquis Posa, der (nach dem Brief an Oranien) leicht als Hochverräter ordnungsmäßig gerichtet werden konnte, meuchlerisch ermorden läßt. Brahm belehrt mich: „Ein Blick in Schillers Quelle, in die Erzählung des Abbé St. Real, hätte lehren können, daß der Dichter hier einfach einen Zug seiner Vorlage wiederholt.“ Die Worte müssen auf den Leser, der mein Buch nicht kennt, den Eindruck machen, als hätte ich wirklich von Schillers Hauptquelle nichts gewußt. Freilich konnte Brahm sich leicht vom Gegenteil überzeugen; denn der Zufall will, daß wenige Seiten vorher (S. 281) bei mir steht: „In St. Reals historischer Novelle, welche bekanntlich vornehmlich Schillers Quelle war, wird Posa, der Philipps Eifersucht erregt hat, von diesem durch Mörder auf der Straße getötet.“ Jedoch dies Versehen nehme ich ihm nicht übel; denn es mag ja, nach Schopenhauers bekanntem Scherzworte, um ein Buch zu recensieren, nicht eben nötig sein, daß man es auch wirklich ganz lese. Die Thatsache selbst aber hilft uns leider gar nichts zur Lösung der von mir bezeichneten Schwierigkeit in der Motivierung. Die historische Methode zeigt sich für diese Aufgabe hier als unzulänglich. Denn bei St. Real ist ja Philipps Verfahren begreiflich, weil sein Marquis kein Hochverräter ist, der ordnungsmäßig gerichtet

Darstellung, für Ungleichheiten und Widersprüche, sehr oft in seiner Entstehungsgeschichte und in seinen Quellen wichtige Aufschlüsse mancherlei Art finden, die kein besonnener Beurteiler unterschätzen wird. Aber deshalb ist doch eine Beurteilung nach allgemeinen Gesichtspunkten nicht entbehrlich oder gar unwissenschaftlich. Denn die bloße Thatsache, daß etwas „in der Quelle steht," so wissenswert sie auch sein mag, wird doch in den wenigsten Fällen zur Erklärung, d. h. zum wirklichen Begreifen der Sache genügen. Vielmehr muß man aus dem Kunstwerke selbst, sowie aus der besonderen Art und Kunst des Dichters die Ursachen zu verstehen suchen, die ihn bewogen, gerade dies und in dieser Form aufzunehmen, anderes zu verwerfen. Sonst

werden könnte, sondern bloß ein Liebhaber der Königin, auf den Philipp eifersüchtig ist. Aus ihm machte Schiller einen Staatsmann, der mit Wilhelm von Oranien konspiriert; es fragt sich, warum der Dichter da er das Vergehen so wesentlich änderte, nicht auch dem Könige ein Strafverfahren lieh, das dem entsprach. Man sieht, wie unzureichend hierauf die Antwort ist: weil dieser Zug in seiner Vorlage stand. Er konnte ihn ja ändern, so gut er die andern Umstände geändert hatte. Der Grund liegt vielmehr einzig und allein in seinem dramatischen Plane. Denn er würde, sobald er Philipp ordnungsmäßig verfahren ließ, mit der Katastrophe des Stückes ins Gedränge geraten sein. da dann notwendig die Lüge des Marquis zu früh an den Tag gekommen wäre. Also die Rücksicht auf das einmal feststehende Ziel, den Opfertod Posas, veranlaßte den Dichter, die äußere Thatsache seiner Quelle, das rasche und meuchlerische Verfahren Philipps, stehen zu lassen und die innere Folgerichtigkeit in der Handlungsweise des Königs an dieser einen Stelle preiszugeben. Es greift daher durchaus nicht „neben die Sache," wenn dies Motiv „wie eine eigene Erfindung Schillers behandelt und nach allgemeinen Erwägungen kritisiert wird." Keine sachgemäße Kritik kann anders verfahren. Vgl. die vortreffliche Schrift von Ernst Elster „Zur Entstehungsgeschichte des Don Karlos," welche von Brahm an demselben Orte als ein Muster exakter, moderner Forschung gepriesen wird, die auf „völliger Kenntnis des Thatsächlichen" beruhe, ein Lob, dem ich aus voller Überzeugung beistimme. Hier heißt es S. 62 geradezu: „Die Art, wie Posa sofort sein Leben hingiebt, wie Philipp auf die plumpste List eingeht und im Handumdrehen den Malteser ermorden läßt . . . alles dies ist von Schiller selbständig erfunden worden."

würde man auf ein wirkliches Verstehen des Werkes wie des Dichters verzichten.

Der Plan und die Anordnung des Buches sind daher auch in diesem zweiten Bande dieselben geblieben, nur daß die einzelnen Abschnitte, in welche die Besprechung jedes Dramas zerfällt, nach der Besonderheit des Stückes sich etwas verschieden gliedern. Auch diesmal habe ich den allgemeinen Betrachtungen jedesmal eine Besprechung einzelner Stellen hinzufügt. Diese soll durchaus keinen „fortlaufenden Kommentar“ bilden; ich habe es vielmehr möglichst vermieden, solche Erklärungen, besonders sachlicher Art, die sich in den gangbarsten Erläuterungsschriften finden, zu wiederholen. Vorwiegend habe ich solche Stellen hervorgehoben, die nach ihrem Zusammenhang oder nach ihrer dramatischen Bedeutung noch der Besprechung bedürftig erschienen. Doch sind auch sachliche und selbst sprachliche Bemerkungen nicht zurückgehalten worden, sofern mir die bisherigen Erklärungen nicht zu genügen schienen oder ich ihnen etwas hinzufügen zu können glaubte. Kurz, ich habe eben die Stellen besprochen, über die ich etwas zu sagen hatte. Ist dabei nicht immer nach streng gleichbleibendem Grundsatz verfahren, so dürfte dies wohl gerade bei Besprechung von Einzelheiten am ersten verzeihlich sein.

Berlin, 7. November 1891.

Ludwig Bellermann.

Inhalt.

Seite

5. **Wallenstein** 1
1. Gang der Handlung 1
2. Einheit 21
3. Das Schicksal 55
4. Wallensteins Charakter 63
5. Die anderen Charaktere 93
6. Die Darstellung 120
Besprechung einzelner Stellen 149

6. **Maria Stuart** 174
1. Gang der Handlung 174
2. Einheit der Handlung 182
3. Verknüpfung der Handlung 190
4. Charakterzeichnung 193
Besprechung einzelner Stellen 211

7. **Die Jungfrau von Orleans** 227
1. Gang der Handlung 227
2. Einheit der Handlung 238
3. Das Wunder 240
4. Johanna 247
5. Die übrigen Charaktere 289
Besprechung einzelner Stellen 296

8. **Die Braut von Messina** 307
1. Gang der Handlung 310
2. Einheit der Handlung 314
3. Schicksal und Schuld 318
4. Verknüpfung der Handlung 357
5. Die Charaktere 374
6. Die Darstellung 376
Besprechung einzelner Stellen 396

Seite

9. **Wilhelm Tell** 421
1. Gang der Handlung 421
2. Einheit der Handlung 423
3. Tell und seine That 442
4. Die anderen Charaktere 463
5. Die Darstellung 466
Besprechung einzelner Stellen 479

Berichtigungen.

S. 49 Zeile 11 v. unten lies großen statt festen.
„ 59 „ 4 v. oben „ erwartungsvolle „ wirkungsvolle.
„ 134 „ 9 v. oben „ Senkung „ Hebung.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

5. Wallenstein.

1. Gang der Handlung.

Schillers Wallenstein, die umfangreichste poetische Schöpfung unseres Dichters, behandelt die letzten Lebenstage eines mächtigen und bedeutenden Mannes, dessen tragisches Schicksal die Folge seines ganzen voraufgehenden Handelns und Strebens ist.

Die That, um die sich das Stück dreht, ist Wallensteins Verrat am Kaiser, und gleich der erste Eindruck, im Lager sowohl wie in den Piccolomini, zeigt uns klar, daß wir schon in eine dramatisch gespannte Lage eintreten, daß das Verhältnis zwischen dem Kaiser und seinem Feldherrn bereits ein unhaltbares, ein ganz unmögliches geworden ist. Die Ursachen, die in der Vergangenheit liegen, werden uns durch die Kunst des Dichters aufs lebendigste vergegenwärtigt. Wir erfahren, daß Wallenstein „vor acht, neun Jahren" zum erstenmale als Befehlshaber der kaiserlichen Truppen aufgetreten ist, daß er damals mit übermächtigem Glücke und unvergleichlichem Feldherrngeschick alle widerstrebenden Mächte im Reiche dem Kaiser unterworfen und bis an die Ostsee den Schrecken seines Namens getragen hat. „Da war noch eine Zeit! Im ganzen Kaiserstaate kein Nam' geehrt, gefeiert wie der meine, und Albrecht Wallenstein so hieß der dritte Edelstein in seiner Krone!" Aber als es sich nun zeigte, „aus wessen Beutel er gewirtschaftet hatte," als es offenbar ward, daß er seine Siege durch die ungeheuerste Nichtachtung der Rechte fast aller deutschen Fürsten, der katholischen nicht weniger als

der protestantischen, erfochten, daß er, den Kaiser groß zu machen, „den Haß, den Fluch der ganzen Welt auf sich geladen hatte," und als er sich in dem Sturm, der sich auf dem Regensburger Fürstentage gegen ihn erhob, an seinem Kaiser festhalten wollte, da mußte er den Wankelmut und die Undankbarkeit Ferdinands erfahren, dem offenbar die furchtbare Kriegsmacht seines Feldherrn schon unheimlich zu werden anfing. Er ließ ihn fallen, gab dem Drängen der Fürsten nach und entsetzte ihn seines Feldherrnamtes. Haß und Groll im Herzen, aber die Rache unter äußerlicher Gelassenheit versteckend, zog sich der schwergekränkte Mann ins Privatleben zurück, indem er mit Sicherheit darauf rechnete, daß die Not der Zeit den Kaiser, der bisher noch nie ohne ihn gesiegt hatte, einst zwingen werde, ihm sein jetziges Unrecht abzubitten. Schneller als er selbst oder seine Gegner ahnen konnten, kam der Tag der Rache. Kaum war er seiner Macht entkleidet, so erschien Gustav Adolf auf dem Schauplatz. Graf Tilly trat dem schwedischen König entgegen, wurde aber zweimal besiegt, am Lech bis zur Vernichtung, und kam selbst ums Leben. In weniger als zwei Jahren sah sich der Kaiser von der unumschränkten Herrschaft in Deutschland so tief herabgestürzt, daß er dem Feinde nichts mehr entgegenstellen konnte und „zu Wien in seiner Hofburg zittern" mußte.

Jetzt blieb ihm nichts übrig, als sich bittend an seinen alten Feldherrn zu wenden. Wallenstein gab nach, aber er that es auf Bedingungen, die von vornherein den Keim des Unheils in sich trugen. „Denn unnatürlich war und neuer Art die Kriegsgewalt in dieses Mannes Händen; dem Kaiser selber stellte sie ihn gleich." Es sollte „kein Menschenkind, auch selbst der Kaiser nicht, bei der Armee etwas zu sagen haben"; er hatte absolute Gewalt, Krieg zu führen und Frieden zu schließen, alle Offiziere einzusetzen, und ausdrücklich mußte sich der Kaiser verpflichten, keinen anderen Soldaten in Deutschland zu halten, sondern alle kaiserlichen Heere, „soweit die deutsche Sprach' geredet wird", sollten unbedingt nur ihm untergeben sein. Nun ging sein Name wie der Kriegsgott durch die Welt, und in

kurzem hatte er, ein Schöpfer kühner Heere und der Abgott seiner Soldaten, eine ungeheure Macht erschaffen, die ihm wie einem unumschränkten Könige unterthan war:

„Und wie des Blitzes Funke sicher, schnell
Geleitet an der Wetterstange läuft,
Herrscht sein Befehl vom letzten fernen Posten,
Der an die Dünen branden hört den Belt,
Der in der Etsch fruchtbare Thäler sieht,
Bis zu der Wache, die ihr Schilderhaus
Hat aufgerichtet an der Kaiserburg.“

Die Macht war da, und der Kaiser hoffte auf Wiederholung jenes früheren Siegeslaufes; aber Wallenstein dachte gar nicht daran, ihm zum zweitenmale die unbeschränkte Herrschaft zu verschaffen. Zwar wendete er sich zunächst gegen den übermächtigen Gustav Adolf, und sein altes Glück war ihm insofern treu, als gleich in der ersten großen Feldschlacht, bei Lützen, „jener nie besiegte König“ sein Leben einbüßte und somit immerhin der Sache der Schweden und Protestanten ein unersetzlicher Verlust bereitet war. Aber von nun an unternahm er in der That nichts recht Ernstliches mehr gegen die Feinde. Wir nähern uns jetzt der Zeit, in der unser Stück beginnt. Wie sieht es nach des Dichters Darstellung in seiner Seele aus? Bloß Rache an dem Kaiser zu nehmen, dieser Gedanke kann schwerlich die eigentlich treibende Kraft in seinem Herzen sein. „Geworden ist ihm eine Herrscherseele“, und sein hochstrebender Ehrgeiz setzt sich ein stolzeres Ziel. Zwar befindet er sich bereits auf einem „Herrscherplatz“, der schon einem ungewöhnlich starken Ehrgeiz Genüge thun könnte, aber er hat es tief empfinden müssen, daß selbst der höchstgestiegene und mächtigste Feldherr im Reiche schließlich gegen einen Mann, der selbständiger Reichsfürst ist, zurückstehen muß, schon weil die Feldherrnschaft endet, sobald der Krieg aus ist; sein Sinn aber ist auf Größe von dauerndem Bestande gerichtet. „Der Schlag, der ihn auf dem Regensburger Reichstage zu Boden streckte,“ sagt Schiller in der Geschichte des dreißigjährigen Krieges, „zeigte ihm den

Unterschied zwischen ursprünglicher und übertragener Gewalt, und den Abstand des Unterthans von dem Gebieter." So ist denn sein Ziel nur zu erreichen, wenn er selbst ein mächtiger Reichsfürst wird, der an Bedeutung alle andern überragt, und zu diesem Zwecke ist kein anderes Land so geeignet wie Böhmen: die Königskrone Böhmens sich aufs Haupt zu setzen, damit will er seine gewaltige Laufbahn krönen. Aber er weiß, daß dies nur möglich ist, wenn er es versteht, die deutschen Fürsten durch wirkliche und bleibende Verdienste um das Reich für sich zu gewinnen; dann wird der Kaiser auch wider seinen Willen zustimmen müssen:

„Mich soll das Reich als seinen Schirmer ehren.
Reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig
Mich bei des Reiches Fürsten niederlassen."

Deshalb ist es sein aufrichtiger Wille, die streitenden Parteien zu einem Frieden zu zwingen, den alle als eine Wohlthat ansehen müssen; ihm, seiner Kraft und Weisheit, soll die Welt diesen Frieden danken. Es ist aber klar, daß der Kaiser einem Frieden, der ihm Böhmen kostet, niemals freiwillig zustimmen wird, ja, daß er überhaupt keinen Frieden will als einen solchen, der ihm die volle Gewalt wieder sichern würde. Will also Wallenstein seinen Zweck trotzdem durchsetzen, so muß er sich vor allem derer versichern, mit denen der Friede geschlossen werden muß. So kommt er auf höchst begreifliche Weise dazu, mit den Feinden d. h. mit den Schweden sowohl als den Sachsen sich in geheime Unterhandlung einzulassen. Er denkt daran, sich mit den einen oder den andern zu verbinden, um dann, so verstärkt, mit allmächtiger Gewalt auftreten zu können und die Geschicke Deutschlands nach Willkür zu ordnen, ja „Europens Schicksal in den Händen zu tragen." Dann soll auf sein Gebot Friede sein in Deutschland, der Kaiser auf eine mäßige Macht und den kaiserlichen Namen beschränkt, Wallenstein aber der größte Fürst und mächtigste Mann, König von Böhmen, durch die ungeheure Bedeutung seiner Thaten zu unvergleichlichem Einfluß emporgehoben, gefürchtet von allen Feinden, verehrt von allen Freunden des

Friedens, der Schirmherr des Reiches und der ausschlaggebende Staatsmann in ganz Europa. So etwa denkt er sich seine Zukunft.*) Dabei traut er sich aber auch die Kraft und die Klugheit zu, die Sache so zu leiten, daß die Schweden schließlich höchstens „mit einer Handvoll Geld" und mit „magerm Lorbeer" wieder in ihre nordischen Wälder heimgeschickt werden und nicht das schöne deutsche Grenzland (Pommern) erhaschen, nach dem sie begierig greifen. Er will durchaus nicht, daß es von ihm

*) Es ist hier stets nur vom Schiller'schen Wallenstein die Rede. Ein Eingehen auf die geschichtliche Überlieferung sowie eine Vergleichung derselben mit der dichterischen Darstellung liegt außer dem Bereiche dieses Buches. Nur gelegentlich wird auf Schillers Geschichte des dreißigjährigen Krieges sowie auf einzelne seiner Quellen hingewiesen (Vgl. Boxberger „Zur Quellenforschung über Schillers Wallenstein" in Gosches Archiv II, S. 159—178). Über den geschichtlichen Stoff, wie er Schiller vorlag, und über die Ergebnisse der Wallensteinforschung in neuerer Zeit findet man einen klaren und höchst dankenswerten Überblick bei Düntzer „Schillers Wallenstein, erläutert. Leipzig 1886", S. 127—188. Das Hauptwerk bleibt Leopold Rankes Geschichte Wallensteins (1869). Hiernach war Wallensteins Absicht nur auf Herstellung des Friedens gerichtet, den er mit Hilfe der Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg durchzusetzen hoffte, und den er allerdings, falls der Kaiser, durch die Geistlichen und Spanier beeinflußt, ihm widerstrebte, an der Spitze der Armee gewaltsam zu erzwingen entschlossen war; Verrat dagegen ist ihm nach Ranke nicht schuld zu geben, auch nach der böhmischen Krone hat er nicht gestrebt, obwohl ihm dieser Plan von verschiedenen Seiten nahegelegt wurde. Andere Forscher sind noch entschiedener für seine Unschuld eingetreten (Hallwich 1879), haben ihn für einen großen und edlen Mann erklärt (Schebeck 1881) oder ihn gar zum Nationalhelden der Deutschen gemacht (Wapler 1884); andere wieder urteilen ungünstiger (Hildebrand 1883, Gindely 1884) oder meinen wenigstens, daß er nicht lediglich aus deutscher Gesinnung und um des Protestantismus willen nach dem allgemeinen Frieden gestrebt habe, sondern weil er dadurch seiner eigenen Macht und Größe am besten zu dienen glaubte (Gädeke 1885). Dies stimmt, wie man sieht, sehr genau mit dem dichterischen Charakterbilde überein. Seiner Schuld freilich mußte Schiller eine bestimmte Gestalt geben, darum wird Wallenstein bei ihm wirklich zum Verräter und greift thatsächlich nach der Krone Böhmens. Dagegen verlieh er ihm eine Fülle „liebenswerter Züge", die ihn unserm Herzen menschlich näher bringen, und die der geschichtlichen Persönlichkeit fehlten.

heiße, daß er Deutschland „zerstückelt hab', verraten an den Fremdling, um seine Portion sich zu erschleichen." Es soll im Reiche keine fremde Macht Wurzel fassen, am wenigsten aber diese „Gothen, diese Hungerleider":

„Beistehen sollen sie mir in meinen Planen,
Und dennoch nichts dabei zu fischen haben."

Es leuchtet ein, daß dieser kühne und wirklich großartige Plan, der auf der umfassendsten Anschauung der ganzen politischen Verhältnisse beruht und nur in einem Manne von „kühn umgreifender Gemütsart" entstehen konnte, seinem Urheber, wenn er glückt, die höchste Ehre bringt, ein „unsterblich Unternehmen" ist, wenn er dagegen nicht glückt, d. h. wenn es etwa nur bis zum Bündnis mit den Schweden kommt, aber nicht bis zur Gründung des Friedens und Gewinnung der Königskrone, einfach als Verrat an seinem Kaiser, als ein „gemeiner Frevel" bestehen bleibt. Es kommt also alles darauf an, daß die Ausführung nicht begonnen wird, ehe das Gelingen sicher ist. Nun glaubt Wallenstein allerdings klar zu fühlen, daß er „der Mann des Schicksals" ist; aber trotzdem ist an ein rasches Ausführen nicht zu denken; denn da der erste Schritt, den er thun muß, offenbarer, unbemäntelter Verrat ist, so muß er sich auch sagen, daß die Zuverlässigkeit seines Heeres trotz seiner außerordentlichen Macht über die Gemüter nicht unbedingt sicher ist. So kommt es, daß die Unterhandlungen mit den Feinden zu keinem festen Ergebnis führen. Aber der Kaiser wird von den geheimen Schritten seines Generals unterrichtet. Eine mächtige Partei, die das Ohr des Monarchen beherrscht, ist Wallenstein mit tödlichem Hasse verfeindet, höchst begreiflich, weil sich alle Großen durch seine überragende Bedeutung zurückgedrängt und verdunkelt sehen. Diese lauern nur darauf, ihn beim Kaiser verdächtigen zu können. Freilich unzweideutige Beweise seiner Schuld hat man nicht in Händen, zumal Wallenstein vorsichtig genug ist, nichts Schriftliches von sich zu geben. Aber der Argwohn seitens des Hofes ist bereits so groß, daß der Kaiser stark damit umgeht, den gefährlichen Mann zu entsetzen, ehe er einen so ver-

hängnisvollen Schritt thun kann. Wallenstein kennt die rastlose Thätigkeit seiner Feinde, er sieht das Gewitter sich zusammenziehen und empfindet, daß der Plan, den er bisher nur von weitem bedacht hatte, der ihm mehr ein goldenes Bild der Zukunft als ernstlich „beschlossene Sache“ war, jetzt unter Umständen das einzige sein könne, was ihn vom Untergange zu retten vermag. Noch scheut man sich allerdings auch in Wien vor dem ungeheuren Schritt seiner Absetzung, die, wie man weiß, in der Armee eine furchtbare Aufregung verursachen würde. Wallenstein aber, um für alles gerüstet zu sein, entbietet jetzt sein ganzes Heer zu sich nach Pilsen. Hier beginnt das Stück. Es ist die schwüle Luft vor dem Ausbruche des Gewitters, in welche wir eintreten.

Die Handlung des Dramas selbst schwoll dem Dichter in ihrer Entwickelung so an, daß er sie statt in fünf in zehn Akte gliederte und so zwei Stücke daraus schuf, dem Ganzen aber noch in „Wallensteins Lager“ ein Vorspiel voraufgehen ließ. Es ist nötig, zunächst einmal unbekümmert um etwaige Schwierigkeiten oder Bedenken, mögen sie die Verknüpfung oder die Charaktere betreffen, ein übersichtliches Bild von dem Aufbau der ganzen Handlung zu gewinnen.

Das Lager führt uns in einer Reihe höchst lebendiger Bilder Wallensteins Heer vor. Was seine Beziehung auf die Handlung des Ganzen betrifft, auf die es uns hier allein ankommt, so enthält es erstens eine erstaunliche Fülle von Hindeutungen und Mitteilungen aus der Vergangenheit, welche Schillers oft gerühmte Meisterschaft in der Exposition glänzend bewähren: wir werden über den Verlauf des Krieges unterrichtet, wir hören von Tilly und den Ligisten, von Stralsund und Magdeburg, vom Mansfelder und von Gustav Adolf, vor allem aber von Wallensteins eigenen Thaten und seiner ganzen Persönlichkeit, wie sie sich in den Köpfen seiner Soldaten spiegelt. Wir erfahren ferner, daß seit wenigen Tagen außergewöhnlich große Truppenmassen mit ihren Obersten, zum Teil weither, „von der Saale und vom Main“, hier in Pilsen zusammen-

gezogen worden sind, sowie daß von Wien ein kaiserlicher Abgesandter (Questenberg) angekommen ist, und es wird uns veranschaulicht, wie selbst die gemeinen Soldaten hieraus sich den Schluß ziehen, daß es „nicht geheuer“, daß „etwas im Werke“ sei, ja daß sogar der Inhalt der kaiserlichen Forderungen bereits bis in diese niederen Schichten durchgesickert ist. Die beiden Kürassiere wissen, daß acht Regimenter zu Pferd von Wallensteins Armee abgezweigt werden sollen, um einen Verwandten des Kaisers, einen spanischen Prinzen, der aus Mailand kommt, nach den Niederlanden zu geleiten. Mit richtigem Fühler sehen die Soldaten darin nichts als einen Versuch, Wallensteins übermächtige Gewalt allmählich zu schwächen: wenn die acht Regimenter auch von der Armee nur „so zu sagen der kleine Finger“ seien, so werde doch „die Furcht, der Respekt, die Scheu“ vor dem großen Heere dadurch sinken. Sie wollen nicht fort, weil sie an Wallenstein hangen, „der ein Soldatenvater ist.“ Und hier setzt die Handlung ein, welche, als die einzige im ganzen Lager, auf den Fortgang der Gesamthandlung mit einwirkt: sie verabreden, daß sie, jedes Regiment für sich, eine Vorstellung abfassen, „ein Pro memoria reinlich schreiben“ und durch den jungen Piccolomini, der ihr ganzes Vertrauen besitzt, an Wallenstein einreichen lassen wollen, des Inhalts, daß „keine Gewalt noch List sie von dem Friedländer weg soll treiben.“ Zur Vervollständigung des Bildes hat der Dichter auch nicht verfehlt, uns vorzuführen, daß Truppenteile im Heere sind, welche wenig an Wallenstein hängen und dem Kaiser unbedingt treu ergeben sind. Laut und vernehmlich klingt uns aus dem Ganzen das Thema entgegen, welches den Gang der äußeren Handlung von Anfang bis zum Schluß beherrscht: der Kaiser will Wallenstein seine ungeheure Macht entwinden, Wallenstein will sie behaupten und sich zum selbständigen Herrn machen. Mit dem Gefühl, daß eine große Entscheidung naht, entläßt uns der Dichter.

Nun beginnt die eigentliche Handlung in den zehn Akten der beiden folgenden Stücke. Illo empfängt die neu angekommenen Obersten, zunächst Isolani und Buttler. Es fehlt gleich in der

ersten Scene nicht an Anzeichen, welche mit dramatisch erregender Kraft uns die bevorstehenden Kämpfe und Zusammenstöße ahnen lassen: wir erfahren, daß etliche Generale, es werden Gallas und Altringer genannt, dem Befehl Wallensteins, sich hier einzustellen, ungehorsam sind, ja daß Gallas auch Buttler zum Fernbleiben hat überreden wollen. Noch schärfer tritt das Drängende der Lage hervor, als Illo die Befürchtung ausspricht, Wallenstein werde den neuen Forderungen des Kaisers gegenüber zwar gewiß nicht von seinem Rechte, aber vielleicht vom Platze weichen. Wir sehen, es treibt zur Entscheidung. Die Gesinnung der Armee, die uns vorher durch die Soldaten kund wurde, zeigt sich jetzt durch den Mund der Führer, die ihre Meinung auch dem kaiserlichen Abgesandten Questenberg gegenüber keineswegs verstecken. Buttler spricht es unzweideutig aus, daß der Gehorsam des Heeres dem Friedland gilt, nicht dem Kaiser. „Vom Kaiser nicht," sagt er,

„Erhielten wir den Wallenstein zum Feldherrn.
So ist es nicht, so nicht! Vom Wallenstein
Erhielten wir den Kaiser erst zum Herrn,
Er knüpft uns, er allein, an diese Fahnen."

Wir lernen in Oktavio das Haupt der kaiserlichen Partei, die eigentliche Seele aller gegen Wallenstein geplanten Unternehmungen kennen, in seinem Sohne Max dagegen den glühendsten Verehrer des Feldherrn, und wir können ahnen, daß er sein Herz auch durch die Bande der Liebe zu Wallensteins Tochter mit ihm verknüpft fühlt und somit einem herben inneren Kampfe entgegengeht. So sind am Ende des ersten Aktes alle Konflikte vorbereitet, und auch, daß es mit Buttlers Anhänglichkeit an Wallenstein seine besondere Bewandnis hat, kann dem aufmerksamen Hörer bei Oktavios Worten, er wisse, wie dieser böse Geist zu bannen sei, nicht entgangen sein.

Der zweite Akt führt zum erstenmale den Helden des Dramas selbst vor. Wir sehen, wie die Lage sich dringender gestaltet: was ihm seine Gemahlin aus Wien erzählt, läßt einen unheilbaren Bruch, ein nicht wieder zu beseitigendes Mißtrauen

erkennen; andere Briefe belehren ihn, daß man ihm in Wien sogar schon den Nachfolger gegeben hat, „des Kaisers Söhnlein, der ist jetzt ihr Heiland." Zwar spricht er sich trotzdem Illo und Terzky gegenüber noch höchst zurückhaltend über sein Unternehmen aus; wenn er aber mit großer Bestimmtheit versichert: „Nachgeben werd' ich nicht. Ich nicht! Absetzen sollen sie mich auch nicht. Darauf verlaßt euch," so ist eigentlich damit bereits hier jeder Zweifel ausgeschlossen. Er glaubt nur noch nicht daran, daß es denen in Wien wirklich Ernst ist, daß er schon jetzt notwendig handeln oder untergehen, Amboß oder Hammer sein muß. Außerdem will er sich seines Heeres noch immer fester versichern; deshalb wird einerseits Illo beauftragt, ihm die Unterschrift der Generale zu verschaffen, daß sie sich ihm unbedingt verpflichten, andererseits ist die gewaltige Scene mit Questenberg auch nur ein wohlberechnetes Mittel, auf die Stimmung in Wien sowohl wie auf die im Heere zu wirken. Er will dem kaiserlichen Abgesandten zeigen, wie „furchtbar gährend" das Heer sich erheben würde, wenn man an seine Person rührt, und er will zugleich die Obersten durch die Furcht ihn zu verlieren, um so fester an sich knüpfen.

Zu demselben Zwecke arbeiten im dritten Akte auch diejenigen Personen, denen alles daran liegt, daß Wallenstein zum Entschluß schreite, Illo und Terzky, welche den Betrug mit der Unterschrift planen. Und dem gleichen Ziele dient, was die Gräfin Terzky einfädelt. Daß beide Piccolomini von ausschlaggebender Wichtigkeit für das Heer sind, ist klar. Den Alten, dem sie durchaus nicht trauen, beobachten sie, soviel sie können; aber auf Max soll durch das mächtigste Mittel eingewirkt werden: Thekla soll ihn unlöslich an Wallenstein binden und dadurch auch Oktavio fesseln. Die Liebenden wissen nicht, welchem Zweck die Gefühle ihrer Herzen dienstbar gemacht werden sollen, wenngleich Theklas heller Verstand und natürliches Gefühl sofort durchschaut, daß die Gräfin nicht ehrlich bloß ihr Glück im Auge hat. Wir sehen, daß dem ahnungslosen Max noch eine schreckliche Aufklärung bevorsteht.

Der vierte Akt zeigt uns die höchste Flut in der Stimmung der Generale für Wallenstein; man sieht, jetzt kann sich er noch auf sie verlassen. Die eigentliche Handlung fördert der Akt dadurch, daß die Unterschrift der Heerführer durch Illos und Terzkys Gaukelspiel erschwindelt wird.

Der fünfte Akt endlich führt uns in raschem Schwunge der Entscheidung näher. Wir sind zuerst Zeuge, wie Max die wirklichen Absichten Wallensteins erfährt; wir hören zugleich, daß in der That die Absetzung schon erfolgt, der König von Ungarn, des Kaisers Sohn, zu seinem Nachfolger ernannt, und bis dieser beim Heer erscheinen kann, das Kommando vorläufig dem Oktavio übertragen worden ist. Vergebens wehrt sich Max gegen das schmerzliche Licht. „Zu welchem Rasenden macht man den Herzog!“ ruft er aus und erklärt es für unglaublich, daß Wallenstein daran denken könne, die ganze Armee, darunter „mehr denn tausend Edelleute“, zu einer Schurkenthat zu vereinen. Aber Oktavio erwidert:

„So was nichtswürdig Schändliches begehrt
Er keinesweges — was er von uns will,
Trägt einen weit unschuldigeren Namen.
Nichts will er als dem Reich den Frieden schenken;
Und weil der Kaiser diesen Frieden haßt,
So will er ihn — er will ihn dazu zwingen!
Zufriedenstellen will er alle Teile
Und zum Ersatz für seine Mühe Böhmen,
Das er schon inne hat, für sich behalten,“

Worte, die in der That Wallensteins wirkliches Vorhaben genau bezeichnen, nur all des idealen Glanzes entkleidet, mit dem sein hochfliegendes und ehrgeiziges Herz den Plan umgiebt. Trotzdem muß auch Oktavio zugeben, daß seine bisherigen öffentlichen Schritte „noch eine milde Deutung“ gestatteten, daß noch keine That geschehen sei, die „unwidersprechlich den Hochverrat bezeugt.“ Aber indem er dies ausspricht, trifft plötzlich eine Nachricht ein, welche die ganze Lage der Dinge auf einen Schlag ändert: bisher hatten die Kaiserlichen immer nur unsichere Nachrichten durch Spione, jetzt wird gemeldet, daß der Unterhändler Sesina, der

mit Depeschen und Briefen von Terzky an die Schweden unterwegs war, in die Hände des Grafen Gallas gefallen ist, der ihn sofort nach Wien geschickt hat. So hat man in Wien die Einsicht in alles, was geschehen; die That, die unwidersprechlich den Verrat bezeugt, ist geschehen. Es ist klar: die Zeit des Zauderns, des „Temporisierens" ist endgiltig vorbei, die Zeit des Handelns bricht an. Diese Zeit will uns der Dichter, nachdem die fünf Akte der Piccolomini in langsamer Vorbereitung nur die Bedingungen und Anfänge der eigentlichen Handlung gegeben, nun in Wallensteins Tod vor Augen führen. Max stürzt erschüttert fort, er will „auf kürzerm Weg sich Licht verschaffen", d. h. bei Wallenstein. Wie auf den Helden selbst diese entscheidende Nachricht wirkt, das steht nun bevor.

Der erste Akt führt uns in den astrologischen Turm. Wallenstein beobachtet die Stellung der Planeten, mit denen er sich durch geheimnisvolle Kräfte verbunden glaubt. Es ist ein glücklicher „Aspekt" am Himmel: „Jupiter, der glänzende, regiert," ruft er erwartungsvoll aus, es kommt ihm wie eine Ahnung, daß die entscheidende Stunde naht: „Jetzt muß gehandelt werden, schleunig, eh die Glücksgestalt mir wieder wegflieht überm Haupt." Und kaum hat er die Worte gesprochen, so fährt auch schon die Nachricht von Sesinas Gefangennahme wie ein zündender Blitz hernieder: „der unser ganz Geheimnis weiß, um jede Verhandlung mit den Schweden weiß und Sachsen, durch dessen Hände alles ist gegangen!" Er fühlt das furchtbare Gewicht dieser Thatsache: „Mag ich handeln wie ich will, ich werde ein Landsverräter ihnen sein und bleiben." Die Lage noch drängender zu machen, ist auch so eben der schwedische Abgesandte Oberst Wrangel angelangt. Aber wie er sich so plötzlich vor die Notwendigkeit gestellt sieht, das auszuführen, was er so lange erwogen und immer wieder aufgeschoben hat, so steht mit furchtbarer Deutlichkeit nur ein Gedanke vor ihm: daß es Verrat ist, was er begehen will. Jede andere Seite seines Unternehmens, die demselben einen edleren, für Deutschland, für die Welt beglückenden Charakter verleihen konnte, tritt plötzlich bis zum völligen Ver-

gessen in den Hintergrund; nichts, nichts sieht er vor sich, als daß er sich mit dem Landesfeind verbinden, dem Kaiser Eid und Treue brechen muß. Trotzdem muß er erkennen, daß der Zwang der Ereignisse stärker ist als alle diese Bedenken; er läßt also den Schweden kommen. Aber war schon bisher sein Widerstreben groß, so steigert sich dies Gefühl aufs höchste durch das Gespräch mit Wrangel. Was er bisher in seinem Herzen erwogen und mit lockenden Bildern von königlicher Größe und unsterblichem Ruhme sich umkleidet hat, das fällt hier zum erstenmale unter die einfach sachliche Beurteilung eines nüchternen, fremden Mannes. Wrangel trägt gar kein Bedenken, es mit dürren Worten auszusprechen, daß Wallenstein sein Heer zum Treubruch verleiten wolle; der Fürst kommt in die peinlich erniedrigende Lage, so etwas wie eine Entschuldigung seines Schrittes auszusprechen:

„Der Kaiser hat mich bis zum Äußersten
Gebracht. Ich kann ihm nicht mehr ehrlich dienen.
Zu meiner Sicherheit, aus Notwehr thu' ich
Den harten Schritt, den mein Bewußtsein tadelt."

Wir fühlen das brennende Gefühl seines Unbehagens deutlich mit. Ja, noch mehr: der Schwede verhehlt durchaus nicht sein Mißtraun: „Zwölf Regimenter gilt es, schwedisch Volk. Mein Kopf muß dafür haften. Alles könnte zuletzt nur falsches Spiel . ." Er „fährt zwar auf," aber er muß doch einwilligen, ihm Prag, wenigstens zum Teil, als Pfand der Sicherheit zu räumen. Hier steht ihm gar kein Wohlwollen, sondern nur kalte Berechnung gegenüber, und wir begreifen vollständig den inneren Widerwillen, mit dem er nach Wrangels Abgange sagt:

„Hört, noch ist nichts geschehn, und — wohl erwogen,
Ich will es lieber doch nicht thun."

Einen Augenblick spiegelt er sich dies als möglich vor. Aber der Notzwang der Begebenheiten ist unwiderstehlich. Wrangel hatte auf Wallensteins Bemerkung, er könne immer noch zurück, geantwortet: „Vielleicht vor wenig Tagen noch, heut nicht mehr. Seit der Sesin gefangen sitzt, nicht mehr." Dies Zwingende der Lage bringt die Gräfin Terzky dem Herzog wie den Zu-

schauern zum vollsten Bewußtsein, indem sie alle Töne anschlägt, die auf Wallenstein wirken können, und zugleich alle Gesichtspunkte, die sein Unternehmen auch moralisch in ein helleres Licht rücken können, mit meisterhafter Kunst und siegreicher Beredsamkeit hervorkehrt. Der Erfolg ist vollständig: „Ruft mir den Wrangel, und es sollen gleich drei Boten satteln." Es ist ohne Vergleich der wichtigste Augenblick der ganzen Tragödie, mit dem dieser erste Akt dramatisch höchst wirkungsvoll schließt. Und zugleich hat uns der Dichter schon so tief in die Verhältnisse blicken lassen, daß wir einen andern als tragischen Ausgang nicht erwarten können; wir wissen, daß Wallenstein recht hat, wenn er sagt: „Ich erwart' es, daß der Rache Stahl auch schon für meine Brust geschliffen ist."

Zweiter Akt: Die Entscheidung ist gefallen, der Bund mit den Schweden geschlossen. Selbst Maxens tiefer Schmerz und seine erschütternden Worte, die auf Wallenstein keineswegs ohne Eindruck bleiben, können doch an dieser Thatsache nichts ändern. Das Unternehmen geht seinen Lauf: vor allem sollen die kaiserlichen Truppen in der Hauptstadt Prag sofort Wallenstein als ihrem Herrn huldigen und sodann ein Teil der Stadt den Schweden geräumt werden; und wenn er sich so dieses entscheidend wichtigen Platzes versichert hat, erst dann gedenkt er auch hier in Pilsen offen aufzutreten und den vereinigten Heerführern, der eigentlichen Hauptmasse der kaiserlichen Streitkräfte, seinen Schritt kundzuthun; dann dürften wohl auch die übrigen Truppen, die in anderen böhmischen Städten verteilt liegen, ohne Schwierigkeit gewonnen werden. Gegen die unsicheren Regimenter unter Gallas und Altringer hat er schon vorher Maßregeln angeordnet: Oktavio soll beide Führer festnehmen und das Kommando dort selbst übernehmen. So hofft er mit einem Schlage das Spiel gewonnen zu haben und den Kaiser vollständig zu überraschen, der dann widerstandslos seine Bedingungen annehmen müßte. Aber er weiß nicht, daß der ganze Grund seines Gebäudes schon untergraben ist: Oktavio hat im Stillen alles vorbereitet, jetzt macht er den einzelnen Heerführern

gegenüber die Würde des Oberbefehlshabers geltend. Er kennt die menschlichen Herzen sehr gut, er weiß, daß stets die Sprache kecker ist als die That und daß „mancher unerwartet in der Brust ein Herz findet, wenn man des Frevels wahren Namen ausspricht.“ So bringt er einen nach dem andern auf seine Seite, nur mit Buttler kostet es einen schweren Kampf. In diesem harten, leidenschaftlichen Charakter hat sich Wallenstein selbst seinen Mörder großgezogen. Die Aufdeckung seines falschen Spieles, des doppelten Briefes wegen Buttlers Erhebung in den Grafenstand verwandelt den Tiefgekränkten aus dem ergebensten Anhänger Friedlands in seinen entschlossensten, racherfüllten Gegner: „Mich von ihm trennen? O, er soll nicht leben!“ Er bleibt mit seinem Regimente, um sich in jedem Falle der Person des Herzogs versichern zu können; alle übrigen verlassen heimlich in der Nacht mit ihren Truppen Pilsen, auch Oktavio, dieser scheinbar in Wallensteins Auftrag und „mit des Fürsten eigenen Pferden.“ Nur der treue, tieferschütterte Max vermag es nicht, in heimlicher Flucht und ohne Abschied von der Geliebten zu scheiden. So trennen sich am Schluß des Aktes Vater und Sohn, um sich niemals wiederzusehen. Während Wallenstein noch alles für sicher hält und sein Vertrauen auf Oktavios Treue noch eben in jener Erzählung seines Traumes vor der Lützener Schlacht so ergreifend ausgesprochen hat, sehen wir, wie durch eben diesen Oktavio überredet, ihn alle verlassen und nur einer, Buttler, zurückbleibt, um ihn desto sicherer zu verderben.

Im dritten Akt bricht der Abfall der Generale auf Wallenstein herein. Gerade jetzt ist er voll höchster Zuversicht. Jeden Augenblick erwartet er den Boten, der aus Prag die Nachricht bringen soll, daß diese Hauptstadt sein sei; bis dahin soll den hiesigen Truppen alles ein Geheimnis bleiben, dann aber will er die Maske von sich werfen. Eben hat er seinem stolzen Selbstgefühl, seiner sicheren Hoffnung höchsten Gelingens und königlicher Zukunft einen besonders gesteigerten Ausdruck verliehen durch die Art, wie er Maxens Liebe zu Thekla beurteilt:

„Er ist ein Unterthan, und meinen Eidam
Will ich mir auf Europens Thronen suchen.“
„Sie ist das Einzige, was von mir nachbleibt
Auf Erden; eine Krone will ich sehen
Auf ihrem Haupte, oder will nicht leben.“

In diesem Augenblicke stürzt Terzky, der den Isolani rufen sollte, da Wallenstein mit diesem „den Anfang machen will,“ auf die Bühne, „ein Bild des Schreckens, als hätt' er ein Gespenst gesehn.“ Ganz betäubt berichtet er, daß die Kroaten und Jäger fort sind, daß alle Dörfer in der Runde leer stehen, daß Isolan und Deodat verschwunden sind. Illo meldet dasselbe von fünf weiteren Generalen. Wallenstein steht betroffen da, aber noch immer ahnt er nicht, wer die Seele dieses unbegreiflich raschen und vernichtenden Abfalls ist. Da stürzt Illo, der sich entfernt hatte, um die Ablösung des unsicheren Regiments Tiefenbach anzuordnen, zum zweitenmale wie rasend herein: die Tiefenbacher verweigern den Gehorsam. „Kein anderer sonst hab' ihnen zu befehlen als Generalleutnant Piccolomini, so hab' er's eigenhändig vorgezeigt vom Kaiser.“ Nun liegt alles am Tage. Im ersten Augenblick wirft ihn Oktavios Verrat zu Boden. Aber kaum erscheint Buttler, dem er sich nun mit erschütternder tragischer Täuschung hingiebt; kaum erfährt er von diesem, daß der erwartete Bote aus Prag längst angekommen, aber von den kaiserlich gesinnten Truppen abgefangen worden sei, daß er die Nachricht gebracht habe, Prag sei verloren, daß alle Truppen zu Budweis, Tabor, Königingrätz u. s. w. ihn verlassen und dem Kaiser neu gehuldigt haben, endlich, daß er selbst mit Terzky und Illo geächtet sei: so richtet er sich, in diesem Augenblicke größer als je,*) mächtig im Gefühle seiner

*) Geschichte des dreißigjährigen Krieges (Goedeke VIII, S. 344): „Schnell und schrecklich stürzen alle seine Entwürfe zusammen, täuschen ihn alle seine Hoffnungen. Einsam steht er da, verlassen von allen, denen er Gutes that, verraten von allen, auf die er baute. Aber solche Lagen sind es, die den großen Charakter erproben. In allen seinen Erwartungen hintergangen, entsagt er keinem einzigen seiner Entwürfe; nichts giebt er verloren, weil er sich selbst noch übrig bleibt.“

Heldenkraft und seines inneren Wertes empor: „Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen.“ „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben.“ — Und in der That steht trotzdem seine Sache noch nicht verzweiflungsvoll:

„Fünf Regimenter Terzky sind noch unser
Und Buttlers wackere Scharen. Morgen stößt
Ein Heer zu uns von sechzehntausend Schweden.
Nicht mächt'ger war ich, als ich vor neun Jahren
Auszog, dem Kaiser Deutschland zu erobern.“

Die Erinnerung an jene Zeit befeuert jetzt mächtig seine Hoffnung; er fühlt noch in sich die schaffende Gewalt, die sprossend eine Welt aus sich geboren. Aber er muß trotzdem erfahren, daß selbst seine vielgerühmte Macht über die Gemüter der Soldaten wankt und fällt, sobald sie ihn wirklich für einen Verräter halten. Zehn Kürassiere von Pappenheims Regiment treten an, um ihn einfach und schlicht zu fragen, ob er sich bloß beim Kommando erhalten oder wirklich zum Schweden übergehen wolle. Zwar gelingt es seiner geschickten und wirkungsvollen Rede sie zu gewinnen; auch ist, was er ihnen sagt, keineswegs Lüge:

„Laßt uns sicher gehen, Freunde suchen.
Der Schwede sagt uns Hilfe zu, laßt uns
Zum Schein sie nutzen, bis wir, beiden furchtbar,
Europens Schicksal in den Händen tragen
Und der erfreuten Welt aus unserm Lager
Den Frieden schön bekränzt entgegentragen.“

Ebenso das Folgende:

„Was geht der Schwed' mich an? Ich haß' ihn wie
Den Pfuhl der Hölle, und mit Gott gedenk' ich ihn
Bald über seine Ostsee heimzujagen.“

Dies alles ist seine wahrhaftige Absicht, nur kann er es freilich nicht öffentlich verkünden, daß es die Schweden hören; außerdem verschweigt er, daß er dem Kaiser Böhmen entreißen will. Die Kürassiere sind überwältigt und entflammt. Aber in dem Augenblick, wo Buttler mit tückisch berechneter

Eilfertigkeit die Nachricht hereinschreit, daß die kaiserlichen Adler von den Fahnen gerissen werden, ist der Zauber seiner mächtigen Worte und seiner herrschenden Persönlichkeit gebrochen; ohne auf sein Wort zu hören, ziehen die Pappenheimer ab. Aber noch einmal rücken sie an, wie Illo meldet, um ihren Oberst Max, den sie von Wallenstein zurückgehalten wähnen, mit Gewalt zu befreien. Max erscheint, er hat Wort gehalten und glaubt sich stark genug zum letzten Abschied. Einen Augenblick spricht Wallenstein so, als denke er daran, ihn zu halten und seine Rache an ihm auszulassen; aber bald bricht sein wahres Gefühl in jenen unwiderstehlichen Worten hervor: „Max, bleibe bei mir. Geh nicht von mir, Max!“ „Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann.“ Max ist bis ins Innerste erschüttert, aber gehen muß und will er. Schon sind die Pappenheimer abgesessen und dringen drohend heran. Aufgebracht schickt Wallenstein den Adjutanten Neumann hinunter mit der Weisung, sie sollen schweigend warten, was ihm gefallen werde zu thun. Aber so sehr sind bereits die Gemüter erhitzt, daß die Tiefenbacher den Neumann niederschießen, während die Pappenheimer die Kanonen schon auf das Haus gerichtet haben. Da erhebt sich Wallenstein in heftigster Entrüstung:

„Das konnten sie sich freventlich erkühnen,
Weil sie mein Angesicht nicht sahn.“
„Laß sehn, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen,
Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht.“

Aber er muß zum zweitenmale fühlen, daß seine Macht über die Gemüter scheitert: sie lassen ihn nicht zu Worte kommen und rufen Hoch dem Kaiser. Max, der bei diesen erschütternden Auftritten wirklich wankend geworden war, muß endlich doch dem Mahnen der Kürassiere folgen. Er legt die Entscheidung noch einmal auf Theklas Herz, aber sie ist nicht imstande ihm anders zu raten. Mit zerrissener Seele, seinen Tod voraussagend, stürmt er an der Spitze seiner Krieger fort. Wallenstein mit den Seinen will noch heut vor Abend Pilsen verlassen,

um sich nach Eger zu begeben und diesen festen Platz bis zur Ankunft der Schweden festzuhalten.

Der vierte Akt zeigt uns den Herzog zu Eger. Gordon, der Kommandant dieser Festung ist durch einen kaiserlichen Brief angewiesen, nach Buttlers Ordre zu handeln, und so hat er auf dessen Befehl Wallenstein die Stadt geöffnet. Buttler, so furchtbar auch sein Rachegefühl entflammt war, ist doch nicht mehr mit der bestimmten Absicht den Herzog zu töten nach Eger gekommen; sein damaliges Wort (II 6): „O, er soll nicht leben!" ist offenbar nur der erste heftige Ausbruch. Vielmehr, da das kaiserliche Manifest befiehlt, die Geächteten „lebend oder tot zu liefern," so ist sein Plan gewesen, sie durch einen geschwinden Streich, bei einem Gastmahl, welches er für den nächsten Abend verabredet hat, gefangen zu nehmen. Aber ein folgenschweres Ereignis ändert plötzlich seinen Plan. Die Nachricht trifft ein, daß die Schweden unter dem Rheingrafen siegend nahen: Max Piccolomini hat sich in seiner Verzweiflungswut auf sie geworfen und ist samt allen seinen Tapfern umgekommen; die Schweden stehen nur wenige Meilen von Eger und werden morgen in der Festung sein. Daß es unter diesen Umständen unmöglich ist Wallenstein als Gefangenen zu halten, ist ganz augenscheinlich; ist also der Lebende nicht zu bewahren, sagt Buttler, „so ist der Tote uns gewiß." Vergebens empört sich Gordons Herz gegen seine furchtbare Entschlossenheit, er muß selbst zugestehen, daß es schlechterdings kein anderes Mittel giebt, das Manifest des Kaisers zu vollziehen, daß, wenn man ihn nicht heut noch tötet, er morgen, mit den Schweden vereinigt, ein furchtbarer Feind sein wird, der vielleicht in kurzer Zeit den Kaiser bedrohen und die Entscheidung Deutschlands in Händen haben kann. Buttler fühlt Oktavio gegenüber seine Ehre verpfändet; das schrankenlose Vertrauen, das ihm dieser schenkte, indem er ihn auf sein bloßes Wort mit seinem Regimente daließ, würde er getäuscht zu haben scheinen. Dies darf nicht sein. Ihm selbst, dem eisernen Manne, geht es unheimlich durch den Sinn, daß er des Feldherrn heilige Person ermorden soll, aber ändern

kann er es nicht. Alles wird zum blutigen Werke vorbereitet. Illo und Terzky rennen ahnungslos in ihr Schicksal. Mit Theklas Schmerz um den Geliebten schließt der Akt. Sie zeigt sich auch hier als Wallensteins „starkes Mädchen," die es vermag den Bericht von seinem Tode anzuhören. Aber überleben kann sie ihn nicht; sie ahnt den Zusammensturz ihres Hauses, sie fühlt, daß für sie keine Stätte mehr im Vaterhaus und unter den Lebenden ist.

Der fünfte Akt endlich bringt die Katastrophe der Tragödie. Selbst die rohen Seelen der Hauptleute Deveroux und Macdonald zucken zusammen, als ihnen Buttler den Mord des Feldherrn zumutet, dem sie das „Jurament" geleistet haben: „Hör', General, das dünkt mir doch zu gräßlich!" „Das ist ein Sünd' und Frevel, davon kein Beichtmönch absolvieren kann." Dennoch nehmen sie es endlich auf sich; und nun führt uns der Dichter mit einer Kunst, die wahrhaft unvergleichlich ist, seinen ahnungslosen Helden in seinen letzten Stunden vor. Jenes Wort aus dem Prolog: „Euren Augen soll ihn jetzt die Kunst, auch eurem Herzen menschlich näher bringen," wird hier in reichstem Maße erfüllt. Nirgends treten „seine Größe, seine Milde und seines Herzens liebenswerte Züge" so hell und rührend ans Licht wie gerade jetzt. Wir belauschen den zurückgehaltenen aber tiefen Schmerz einer starken Seele um den Freund, der durch seine Schuld fiel. Wie wunderbar ergreifend ist der Übergang im Gespräch mit der Gräfin Terzky von „dem Stern, der seinem Leben strahlte," zu dem für immer abgeschiedenen Liebling seines Herzens. Auch die Seele der Gräfin öffnet sich wie sonst nirgends zum Ausdruck tiefen, wahrhaften Gefühls; wir sehen, wie sie an dem Manne, der ihr das herrliche Ideal eines Helden ist, mit der ganzen Kraft ihres Gemütes hängt. Sie entfernt sich endlich, von trüber Ahnung erfüllt. Nur Wallenstein selbst ist ganz ahnungslos. Vergebens stürzt Seni herein, ihn zu warnen, vergebens sinkt ihm Gordon zu Füßen und der Kammerdiener „Es treibt der ungeschwächte Mut noch frisch und herrlich auf der Lebenswoge."

„Wer nennt das Glück noch falsch? Mir war es treu,
Hob aus der Menschen Reihen mich heraus
Mit Liebe, durch des Lebens Stufen mich
Mit kraftvoll leichten Götterarmen tragend.“

So spricht er, während Illo und Terzky schon gefallen sind. Daß die blutige Arbeit auf dem Schlosse bereits beendigt ist, weiß uns der Dichter ohne jede Meldung auf eine besonders wirkungsvolle Weise mitzuteilen. Im Anfang hat Wallenstein gefragt: „Ich höre rauschende Musik, das Schloß ist von Lichtern hell; wer sind die Fröhlichen?“ Wenn er nun, während er sich auskleiden läßt, wieder ans Fenster tritt und in gleichgiltigem Tone sagt: „Sieh, es ist Nacht geworden, auf dem Schloß ist's auch schon stille,“ so durchzuckt es uns, als stünde das Bild des Todes schon „ungesehen, finster hinter ihm.“ Kaum ist er zu Bett, so erscheint Buttler. Noch einmal flicht des Dichters Kunst ein drängendes dramatisches Moment ein: die schwedischen Trompeten, die man zu hören glaubt, zeigen, daß kein Aufschub möglich ist, und bewältigen Gordons schwachen Widerstand. Der Herzog fällt, stumm wie dem Helden geziemt. Oktavio kommt zu spät. Die Gräfin Terzky wahrt die Würde des gestürzten Hauses, indem sie königlich genug denkt, einen freien mutigen Tod anständiger zu achten als ein entehrtes Leben, und die Tragödie schließt, indem Oktavio, dessen Haus ebenfalls verödet ist, mit tiefem Schmerz die Erhöhung in den Fürstenstand empfindet, die der Lohn seiner Dienste ist.

2. Einheit.

Die Zeitrechnung, auf die wir auch hier zuerst einen Blick werfen, macht keine Schwierigkeit. Das Stück enthält eine so mannigfache Handlung, daß jemand, der nicht besonders auf diesen Punkt achtet, wohl bestimmt einen ziemlich langen Zeitraum für nötig halten würde; denn man hat in der That so ziemlich ein Bild des ganzen Kriegsverlaufes in sich aufgenommen. Dem aufmerksamen Leser indes entgeht es nicht, daß es dem

Dichter gelungen ist, alle diese Ereignisse auf den kurzen Raum von vier Tagen zusammenzudrängen. Nennen wir den Tag, an welchem das Lager spielt, den ersten; es ist ein Sonntag*), denn der Kapuziner sagt: „Treibt man so mit dem Sonntag Spott?" Der erste Akt der Piccolomini setzt denselben Tag fort; denn im Lager heißt es: „Die Herzogin kommt ja heut herein mit dem fürstlichen Fräulein," und dies geschieht Picc. I 2: „Dies Signal bedeutet uns, die Fürstin sei herein."**) Auch der zweite Akt ist noch an demselben Tage, Oktavio sagt I 5: „Die Stunde rückt auch heran, die er zur Audienz bestimmt hat," und diese Audienz bildet den Hauptinhalt des zweiten Aktes. II 6 wird erwähnt, daß „Graf Terzky heut Abend ein Bankett giebt," welches dann den vierten Akt füllt, der spät in der Nacht schließt: „Gute Nacht, ich sagte besser, guten Morgen." Bis dahin ist also alles ein Tag, der fünfte Akt beginnt mit dem Morgen des zweiten Tages (Montag); die Piccolomini kommen vom Bankett zurück: „Wir legen uns nicht mehr zu Bette." Und in derselben frühen Morgenstunde beginnt Wallensteins Tod: „Der Tag bricht an, es ist nicht gut mehr operieren." Dann geht die Handlung ohne Unterbrechung bis zum Ende

*) Mit der Geschichte stimmt dies allerdings nicht überein, da der 22. Februar 1634 vielmehr ein Mittwoch war (nach dem gregorianischen Kalender). Schiller hat darauf nicht geachtet, es wahrscheinlich nicht einmal gewußt, und dem Kapuziner die oben angeführten Worte lediglich der dramatischen Wirkung wegen in den Mund gelegt. Da er es aber einmal gethan hat, so ist hiermit in seinem Drama Sonntag, und man darf nicht diesen und die folgenden Tage des Stückes mit den geschichtlichen Wochentagen bezeichnen, die uns vielmehr, sobald wir in Schillers Wallenstein eintreten, nichts mehr angehen. — Freilich stimmt zu der Annahme des Sonntags nicht recht, daß der Soldatenschulmeister ruft: „Fort, in die Feldschule! Marsch, ihr Buben!" Schiller hat an diesen Zug, der das Bild des Lagerlebens trefflich vervollständigt, offenbar nicht gedacht, als er im Oktober 1798 die Kapuzinerpredigt in das sonst fast fertige Vorspiel einlegte.

**) Unbegründet ist demnach Düntzers Bedenken betreffs des Anfangs der Piccolomini: „Daß Buttler erst jetzt kommt, stimmt nicht wohl dazu, daß seine Dragoner schon im Vorspiel erscheinen, das doch wenigstens einen Tag früher fällt."

des zweiten Aktes fort. Mit dem dritten Akte beginnt ein neuer Tag, der Dienstag. III 1 sagt Thekla von Max: „Ich hab' ihn heut' und gestern nicht gesehen," nämlich vorgestern, am Sonntag, war ihre Zusammenkunft in den Picc. III 4. Der Dienstag wird durch den dritten Akt ausgefüllt. „Wir verlassen Pilsen noch vor Abend," heißt es III 23. Mit dem vierten Aufzuge beginnt ein neuer Tag, der vierte des Ganzen, der Mittwoch, der bis zum Schluß des Stückes währt. „Verlaß uns, Schwester, Mitternacht ist da," sagt Wallenstein V 3 zur Gräfin. In derselben Nacht schließt das Drama; es umfaßt demnach nicht völlig viermal vierundzwanzig Stunden, nach der Geschichte die Tage vom 22. bis 25. Februar 1634.

Die Auffassung, daß der vierte Akt den Tag des dritten (den Dienstag) fortsetze, ist irrtümlich. Man hat sich dazu verleiten lassen durch Wallensteins Wort IV 3: „Ein starkes Schießen war ja diesen Abend," welches man dahin verstand, als sei damit derselbe Abend bezeichnet, an dem er eben in Eger anlange; da sich die Worte nun auf die Schlacht bei Neustadt beziehen, wo Max fällt, Max aber nach seinem Abschied III 23 offenbar noch desselbigen Tages den Tod findet, so müßte dies alles noch der dritte Tag sein. Damit würde auch zu stimmen scheinen, daß Terzky IV 7 sagt: „Wir wollen eine lust'ge Fastnacht halten," was für den Dienstag spräche.*) Aber schon allein das Wort des schwedischen Hauptmanns: „Heut früh bestatteten wir ihn" zeigt die Unmöglichkeit dieser Auffassung (denn Max wäre dann am Morgen vor seinem Tode bestattet worden), und ich würde sie gar nicht erwähnen, wenn sie mir nicht auffallend häufig und hartnäckig entgegengetreten wäre, indem man darin sogar einen Beweis erblicken wollte, wie sorglos Schiller

*) Geschichtlich ist Wallensteins Todestag nach dem gregorianischen Kalender, der damals wenigstens im katholischen Deutschland allgemein eingeführt war, ein Sonnabend gewesen. Ein Zufall ist es, daß nach dem julianischen Kalender der 25. Februar 1634 in der That ein Dienstag war, allerdings nicht der Fastnachtsdienstag, der vielmehr auf den 18. Februar fiel. Aber für unser Stück ist damit nichts anzufangen.

in solchen Dingen sei. Das Gegenteil ist der Fall; Versehen dieser Art sind bei ihm überhaupt selten, und auch hier ist alles in Ordnung. Wallenstein kommt nicht am Abend, sondern schon am Nachmittag (geschichtlich gegen 4 Uhr) in Eger an, und „diesen Abend" bedeutet „letzten Abend" oder „gestern Abend." Freilich braucht man die Wendung meist für „heut Abend," am natürlichsten von der Zukunft, wie Buttler IV 6: „Diesen Abend wollten wir sie lebend greifen." Aber wenn jemand bei Tageslicht den Ausdruck „diesen Abend" von der Vergangenheit braucht, so ist wenigstens jede Zweideutigkeit ausgeschlossen; zu beachten ist auch, daß sie die Nacht durch marschiert sind, wodurch die beiden Tage, durch keine Nachtruhe getrennt, dem natürlichen Gefühl wie ein Ganzes erscheinen. Was die Fastnacht betrifft, so kann, da es geschichtlich doch nicht stimmt, recht gut allgemein gemeint sein, sie wollten sich in dieser Fastenzeit einmal einen lustigen Abend machen; will man aber deswegen durchaus einen Dienstag haben, so könnten die Worte auch bedeuten: da wir gestern wegen des Marsches um unsere Fastnacht gekommen sind, wollen wir's heute tüchtig nachholen. Alle übrigen Andeutungen stimmen aufs klarste: vor allem sagt Wallenstein III 23 zu Buttler: Gordon soll bereit sein, „uns morgen in die Festung einzunehmen," da müssen wir's ihm doch wohl glauben, daß er nicht schon heute hinkommt. Ohnehin spricht auch die Entfernung von Pilsen nach Eger, in Wirklichkeit gegen zwölf Meilen, für einen Wechsel des Tages. Terzky berichtet IV 4 von der Neustädter Schlacht, nach Sonnenuntergang habe das Schießen angefangen und habe zwei Stunden angehalten; alsdann braucht doch der Bote ebenfalls ein paar Stunden, um die Nachricht nach Eger zu bringen; wenn also geraume Zeit danach Buttler IV 8 sagt: „Der Sonne Licht ist unter, herab steigt ein verhängnisvoller Abend," so ist ja wohl über jeden Zweifel, daß dies nicht der Schlachtabend sein kann. — Ich gehe auf diese Fragen der Zeitberechnung und ähnliche Äußerlichkeiten, deren sandkornähnliche Unerheblichkeit für die Beurteilung des Kunstwerkes ich sehr wohl kenne,

lediglich aus einem Grunde etwas genauer ein: um zu zeigen, wie scharf man auch in solchen Dingen das umfangreiche Drama ansehen kann, ohne irgend einen Widerspruch zu finden.

Die Handlung, welche sich in diesem Zeitrahmen abspielt, ist durch das Ziel des Haupthelden zu einer klaren und festen Einheit zusammengeschlossen. Wallenstein strebt nach selbständiger Macht, nach der böhmischen Königskrone. Schon im Lager hören wir, er führe das Kommando „nicht wie ein Amt, wie eine Gewalt, die vom Kaiser stammt," und um seine Lossagung vom Kaiser dreht sich in den zehn Akten der beiden Hauptstücke fortwährend die Handlung, alles was geschieht, steht fördernd oder hindernd mit diesem Ziele im Zusammenhang. Dies bedarf im übrigen keines Beweises, der Augenschein überzeugt jeden Leser, in wie großartiger Weise durch diese reichentwickelte und wohlgegliederte Handlung hin die dramatische Einheit gewahrt ist. Man kommt aus dem Banne des einen mächtigen Interesses nicht heraus und kann „keine Pause im Lesen machen," bis das Schicksal des Helden erfüllt ist. Nur einen Bestandteil müssen wir trotzdem hier einer eingehenderen Betrachtung unterwerfen, weil er gerade vom Standpunkte der strengen Einheit vielfach angegriffen worden ist, ich meine Max und Thekla.

Es ist von Anfang an häufig und zum Teil mit großer Bestimmtheit behauptet worden, diese beiden Gestalten seien ein entbehrlicher Bestandteil des Stückes, der ohne die Gesamthandlung zu gefährden, fehlen könnte oder sogar besser fehlen würde. Um nur einige namhafte Stimmführer dieser Ansicht zu nennen, so sprach z. B. Tieck in den Dramaturgischen Blättern I, 71 von der „schön gedichteten Episode," „gegen welche sich aber das übrige Werk, und zwar das Beste und wahrhaft Historische in ihm, mit allen Kräften sträubt, die daher auch nicht mit dem Ganzen verfließt, harmonisch mit diesem zusammenklingen kann." Vilmar ging seiner Zeit so weit, zu versichern, es sei „ganz allgemein zugestanden," daß diese ganze Partie völlig verfehlt sei und die Wirkung des Dramas zum Teil geradezu zerstöre." „Es ist

jetzt ziemlich so weit gekommen," fährt er fort, „daß man beim Lesen des Wallenstein diese Episode überschlägt (so weit das möglich ist, denn leider (!) ist sie wenigstens an einer Stelle mit der ganzen Exposition verwachsen) oder sie doch zu ignorieren sucht, um das übrige desto reiner genießen zu können." Vilmar, dessen Buch 1845 erschien, ist jetzt freilich veraltet (obwohl die angeführten Worte noch in den neuesten Auflagen stehen), und er ist überhaupt, bei manchen anerkennenswerten Vorzügen seiner Darstellung, leider gerade Schiller gegenüber oft von einer fast erschreckenden Unfähigkeit des Verständnisses; aber auch manche andere Beurteiler verwerfen die Episode gänzlich, und z. B. Julian Schmidt ist sich seines überlegenen Urteils über diese Schwäche der dramatischen Komposition so gewiß, daß er meint: „Es wäre aus Wallenstein durch den bloßen Verstand mittelst Ausmerzung des Ungehörigen eine echte Tragödie zu machen, wenn es nicht die Pietät verböte."

Dem gegenüber ist es zunächst einmal von Wert, Schillers eigene Ansicht zu hören. Er schreibt am 9. November 1798 an Goethe: „Ich bin gestern endlich an den poetisch wichtigsten, bis jetzt immer aufgesparten Teil des Wallenstein gegangen, der der Liebe gewidmet ist und sich seiner frei menschlichen Natur nach von dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaktion völlig trennt, ja demselben dem Geist nach entgegensetzt. — Was ich nun am meisten zu fürchten habe, ist, daß das überwiegende menschliche Interesse dieser großen Episode an der schon feststehenden ausgeführten Handlung leicht etwas verrücken möchte; denn ihrer Natur nach gebührt ihr die Herrschaft, und je mehr mir die Ausführung derselben gelingen sollte, desto mehr möchte die übrige Handlung dabei ins Gedränge kommen. Denn es ist weit schwerer ein Interesse für das Gefühl als eins für den Verstand aufzugeben." Also das, was jene Kritiker ausscheiden wollen, um ein echtes Kunstwerk herzustellen, ist ihm der „poetisch wichtigste Teil," dem sogar „die Herrschaft gebührt." Freilich ist es augenscheinlich, daß jene Tadler und unser Dichter von ganz verschiedenen Dingen reden müssen, sonst könnten sie nicht

so entgegengesetzt urteilen. Was will Schiller mit den angeführten Worten sagen? Es scheint doch unmöglich, daß irgend eine andere Gestalt als Wallenstein selbst der wichtigste Teil im Drama sei, daß irgend einem andern als ihm die Herrschaft gebühre. Gewiß; aber Schiller spricht hier auch nicht von der Handlung des Dramas, sondern von seinem Ideen- und Empfindungsgehalt. Es ist also in seinen Worten zwar ein Zusammenhang der Episode mit dem Ganzen des Kunstwerkes bezeichnet, aber zunächst nicht der, den jene vermißten, der konkrete Zusammenhang der Handlung, sondern nur eine Entsprechung oder Ergänzung der Gedanken und Empfindungen. Schiller fühlte das Bedürfnis, jener Welt selbstsüchtiger und ehrgeiziger Bestrebungen, die sich um Wallenstein drängend und hemmend dreht, auch ein Bild reiner schöner Menschlichkeit entgegenzustellen. Mit Recht hebt Hoffmeister (IV, S. 65 ff.) hervor, die Persönlichkeit Wallensteins sei „offenbar nach dem allgemeinen Charakterbilde des Realisten am Ende der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung ausgeführt,“ während „Max der Idealist in unserm Drama“ sei. So wollte also Schiller in seinem Werke diese beiden Seiten der menschlichen Natur, die er in jener Abhandlung begrifflich entwickelt, gleicherweise zum Ausdruck bringen, und es waren ihm daher die beiden idealen Gestalten eine notwendige Ergänzung der übrigen. „Die Einrichtung des Ganzen erfordert es,“ schreibt er am 12. Dezember 1797, also fast ein Jahr, ehe er zur eigentlichen Ausarbeitung dieses Teiles schritt, „daß sich die Liebe nicht sowohl durch Handlung, als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken, der übrigen Handlung, welche ein unruhiges planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegensetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet.“ Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, wie die beiden Liebenden in allen schwierigen Lagen, in allen schmerzlichen, ja tödlichen Entscheidungen, in die sie durch den furchtbaren Widerstreit der Verhältnisse versetzt werden, immer nur der inneren Stimme ihres Herzens folgen,

um die Bedeutung dieses Gegensatzes gegen das Handeln sämtlicher andern Personen zu empfinden, und zugleich zu verstehen, daß Schiller gerade diesem Teile seines Dramas ein überwiegend menschliches Interesse zuschrieb. Denn sein eigenes Herz nahm hier den innersten Anteil, wie bekannte Äußerungen bestätigen; so an Körner vom 28. November 1796: „Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir, daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich beinahe kalt und gleichgiltig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen, an die mich Neigung fesselt, behandle ich alle übrigen, und vorzüglich den Hauptcharakter, mit der reinen Liebe des Künstlers, und ich verspreche Dir, daß sie dadurch um nichts schlechter ausfallen sollen."*) Es ist als ob die subjektive Stimmung, mit der er in seinen Jugendwerken fast alle Figuren, in Liebe oder Haß für und gegen sie Partei nehmend, behandelt hatte, jetzt, da er den reinen künstlerischen Standpunkt objektiver Darstellung errang, sich doch noch in diese beiden, seinem Herzen so teuren Gestalten geflüchtet hätte. Es ist etwas von seinem eigenen Empfinden in den „sentimentalischen" Worten seines jugendlichen Helden:

„Dieses Lagers lärmendes Gewühl,
Der Pferde Wiehern, der Trompete Schmettern,
Des Dienstes immer gleichgestellte Uhr,
Die Waffenübung, das Kommandowort,
Dem Herzen giebt es nichts, dem lechzenden."

Es dürfte hiernach kein Zweifel sein, daß die Gestalten der Liebenden diesen philosophischen Erwägungen und subjektiven

*) Fast wörtlich dasselbe unter demselben Datum an Goethe: „Den Hauptcharakter, so wie die meisten Nebencharaktere traktiere ich wirklich bis jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers; bloß für den nächsten nach dem Hauptcharakter, den jungen Piccolomini, bin ich durch meine Zuneigung interessiert, wobei das Ganze übrigens eher gewinnen als verlieren soll." Aber wie ungemein bezeichnend! Körner, den Jugendfreund, der seine subjektive, feurige Art lieb gewonnen hatte, beruhigt er, daß seine jetzige kältere Behandlung nichts schaden solle; dem unerreichten Meister objektiver Darstellung glaubt er die umgekehrte Versicherung schuldig zu sein.

Neigungen ihren Ursprung verdanken. Aber ebenso klar ist auch, daß dieser Gesichtspunkt kein rein dichterischer, kein künstlerischer ist. Es ist keine Forderung der Kunst, daß ein „gewisser menschlicher Kreis“ in der Darstellung vollendet werde, sondern nur, daß der dargestellte, mag er auch beschränkt sein, in sich vollendet und abgeschlossen sei. Die Gestaltung des Kunstwerkes muß von Innen heraus erfolgen und darf nicht nach einem außer ihm liegenden Zielpunkt gerichtet werden. Aber Schiller ist auch sicherlich Künstler genug, um hierbei nicht stehen zu bleiben. Wir können vielmehr von vornherein erwarten, mag auch die Anregung zu der Nebenhandlung die angegebene subjektive gewesen sein, daß er doch imstande war, sie auch objektiv zu rechtfertigen. Mag der Empfindungs- und Ideengehalt noch so herrlich und erhebend sein, dies konnte ihn nicht von der Pflicht entbinden, die Träger dieser idealen Weltanschauung in das irdische Getriebe des Dramas so einzufügen, daß sie notwendige Glieder auch dieser Kette sind. Natürlich durften sie dadurch ihren idealen Charakter nicht einbüßen, vielmehr ergaben sich gerade aus diesem Gegensatz einige Gesichtspunkte, welche die Gestalten auch vom rein künstlerischen Standpunkte als zweckmäßig erscheinen ließen. Daß jemand einen Wallenstein hätte dichten können ohne Max Piccolomini, ist ja allerdings, selbst abgesehen von seiner geschichtlichen Nichtexistenz, ohne weiteres klar. Die Haupthandlung, die der geschichtliche Stoff mit sich bringt, ließe sich ohne Zweifel auch so dramatisch abwickeln. Aber mit vollem Rechte hebt Freytag (Technik des Dramas S. 39) hervor: „Die finstere Gestalt Wallensteins und seiner Intriganten fordert gebieterisch die Einführung des glänzenden Max.“ Wer sieht nicht, daß diese Begründung, die scheinbar bloß aus einem technischen Gesichtspunkt in der Gruppierung der Charaktere hervorgeht, doch auf demselbem Gegensatze der realen und idealen Welt beruht, von dem wir ausgingen. Dieser Gegensatz zeigt sich also auch dramatisch wirksam und künstlerisch fruchtbar, indem dadurch die gegenseitige Beleuchtung der Charaktere, so zu sagen die ganze Verteilung von Licht und Schatten in dem

Gemälde eine andere wird. Ist dem so, so sollte es Wunder nehmen, wenn wir nicht auch in andern Dramen zuweilen ähnliche Erscheinungen fänden. Als Beispiel bietet sich ungezwungen Shakespeares Julius Cäsar dar. Auch dies Stück handelt fast ausschließlich von politischen Plänen unter Männern. Die große Zahl der römischen Verschworenen entspricht etwa hier den Generälen Isolani, Terzky, Tiefenbach, Götz; mit Max und Thekla aber kann man sehr wohl die Gestalt der Portia vergleichen. Daß der in dem Drama geschilderte Verlauf der Dinge auch ohne die herrlichen Scenen, in denen Portia auftritt, vor sich gehen könnte, liegt auf der Hand. Aber Shakespeare, obwohl unbekannt mit jenen Kantisch-Schiller'schen Begriffsableitungen, empfand die Notwendigkeit, unter die dunkeln Gestalten eine helle einzufügen. Nun aber, wie er sie hineingewoben hat, giebt sie dem Charakter des Brutus eine so wesentliche Beleuchtung, rückt ihn uns so überzeugend menschlich näher, daß kein Mensch von Geschmack sie wird ausmerzen wollen. Sie erscheint uns, wie sie einmal da ist, belebt von dem dichterischen Hauche ihres Schöpfers, als ein notwendiges Glied des Ganzen, obwohl bestimmt behauptet werden muß, daß für den Fortschritt der Handlung alles, was Portia sagt und thut, schlechterdings entbehrlich ist. Also selbst wenn Max und Thekla in diesem Sinne außer der Haupthandlung stünden, wäre die Frage ihrer künstlerischen Berechtigung noch keineswegs entschieden.

Noch ein zweiter, ebenfalls nicht der Handlung, sondern den Charakteren entnommener Gesichtspunkt geht unmittelbar aus dem großen Gegensatze hervor, der den Dichter zunächst bestimmte. Ihm lag viel an der richtigen Beurteilung seines Helden in sittlicher Hinsicht. Wallenstein ist eine Persönlichkeit, die durch ihre geistige Bedeutung ihre ganze Umgebung überragt und in den Hintergrund drängt, eine hohe, machtvolle Heldengestalt. Und doch ist sein Unternehmen zweifellos Verrat, Bruch der Treue und des Eides. Es kam dem Dichter darauf an, eine Person zu haben, deren Bewußtsein unverfälscht genug, deren Stimme bedeutend genug, deren Herz unerschrocken genug

war, um die That auch dem Feldherrn gegenüber als das zu bezeichnen, was sie ist. Es leuchtet sofort ein, daß für eine solche Beurteilung eine ideal angelegte Natur, die sich durch reine Bewunderung an Wallenstein gekettet fühlt, die geeignete, ja die geforderte Persönlichkeit war. Denn je mehr der Dichter diesen Beurteiler sittlich hob, je sicherer wir sind, daß er keine selbstsüchtigen Zwecke kennt, je tiefere Herzensneigung er ihm andrerseits für den gewaltigen Mann lieh, je lauter also Max Wallensteins Heldengröße und alle hohen und liebenswerten Züge seines Wesens pries, desto eindringlicher und glaubwürdiger wurde er in seiner sittlichen Verwerfung der That. Daß Max wirklich diese Rolle des unbestochenen Beurteilers vertritt, dafür liegt wahrscheinlich ein ausdrückliches Zeugnis Schillers vor in seinem Briefe an Goethe vom 27. Februar 1798, worin er von dem Fortgange seiner Arbeit am Wallenstein sagt: „Besonders bin ich froh, eine Situation hinter mir zu haben, wo die Aufgabe war, das ganz gemeine moralische Urteil über das Wallensteinische Verbrechen auszusprechen und eine solche an sich triviale und unpoetische Materie poetisch und geistreich zu behandeln, ohne die Natur des Moralischen zu vertilgen. Ich bin zufrieden mit der Ausführung und hoffe, unserm lieben moralischen Publikum nicht weniger zu gefallen, ob ich gleich keine Predigt daraus gemacht habe.“ Diese Worte passen in jeder Hinsicht auf Wallensteins Tod II 2, wo Max Wallensteins That „schwarz wie die Hölle“ nennt und ihn mit allen Kräften seiner Seele beschwört, davon abzustehen.*)

Und doch genügt dies alles noch nicht, denn das sind doch immer nur Gründe, die den Dichter wünschen lassen konnten, eine Person wie Max in seinem Stücke zu haben. Soll wirklich anerkannt werden, daß die Liebenden ein organisch verbundener Bestandteil des Ganzen sind, so bleibt zu untersuchen, ob sie,

*) Die Beziehung auf diese Scene war schon 1859 von Düntzer in seinem Buche „Schiller und Goethe. Erläuterungen zu ihrem Briefwechsel“ S. 161 ausgesprochen worden. Jetzt wird sie von Fielitz bestritten und auch von Düntzer wieder aufgegeben. S. die Anm. S. 50.

nicht für den Dichter oder für uns, sondern wirklich auch für die Personen des Stückes und für die Handlung unentbehrlich sind,*) so daß von ihnen das Aristotelische Wort gelten kann (vgl. Band I, S. 45), daß durch Wegnahme irgend eines Teiles

*) Ich meine durchaus, daß man diese Gesichtspunkte trennen muß. Eugen Kühnemann in seinem Buche „Die Kantischen Studien Schillers und die Komposition des Wallenstein. Marburg 1889" sagt II, S. 8, in der „Nebenhandlung von Max und Thekla" liege „der organisierende Mittelpunkt" des Dramas. Er meint damit nicht, daß aus der Nebenhandlung die Haupthandlung organisch erwachse (was ein innerer Widerspruch wäre), sondern er spricht lediglich von der „sittlichen Beleuchtung," die die „Wallensteinwelt" durch die „Max-Thekla-Welt" erhalte. „In dem Gegensatz von Max und Wallenstein wird der Konflikt ein tiefer sittlicher, dadurch ist der Schwerpunkt, der Mittelpunkt des Werkes aus dem politischen Inhalt in den sittlichen Gegensatz der Weltanschauungen verlegt." — Ich habe Kühnemanns Buch erst kennen gelernt, als meine Schrift so gut wie abgeschlossen war und der Druck schon begann; ich konnte deshalb in der obigen Darstellung nicht mehr auf seine gründlichen und scharfsinnigen Ausführungen Rücksicht nehmen. Aber den Ausdruck „organisierender Mittelpunkt" halte ich für unrichtig. Sehr treffend heißt es S. 7: „Das Nebendrama in seiner idealen Spiegelung Wallensteins und des gesamten Geschehens bringt die moralische Schätzung jedes einzelnen Teiles." Wohl, aber wer beurteilt, organisiert doch nicht. Das erstere geschieht von außen, das andere von innen. — Wenn ferner Kühnemann III, S. 21 geradezu sagt: „Ein Führen der Handlung von innen heraus war bei Schillers dichterischer Methode nicht möglich, er organisierte von außen nach seiner ethischen Weltansicht den gegebenen Stoff," so unterschätzt er nach meiner Überzeugung das rein Dichterische und Künstlerische in Schillers „Methode." Ich wenigstens behaupte, daß im Wallenstein die Handlung allerdings von innen heraus geführt ist, daß das Drama also das ist oder dem wenigstens nahe kommt, was Kühnemann III, 33 ein „rein historisches Drama" nennt, „welches nur das rein psychologische sein kann." Es ist zweifellos, daß der Gegensatz des Realisten und Idealisten in Wallenstein und Max zur Erscheinung kommt; aber durch die Behauptung, daß die ganze „Form des Dramas auf diesem Gegensatz beruhe" (II, S. 19), und nicht vielmehr auf der „Immanenz der Entwickelung" des Stoffes, der den Dichter ergriffen hatte, wird ein Gesichtspunkt einseitig für Schillers Methode erklärt, der eben nur mitbestimmend, keineswegs durchweg „organisierend" war. Schließlich hat doch Schiller nicht den „Realisten" darstellen wollen, sondern Wallenstein.

das ganze Drama verändert oder völlig zerrüttet werden müsse. Es handelt sich also hier ganz und gar nicht um die Wirkung, die die Liebenden auf den Leser machen, ob sie sein Herz gewinnen oder nicht, ob sie ihn anziehen oder abstoßen, erheben oder verdrießen, sondern um die ganz bestimmte objektive Frage: Kommt die Handlung des Stückes ohne sie zustande, oder greifen sie als notwendige Glieder in dieselbe ein? Stellt man sich dem Drama unbefangen gegenüber, so ist ersichtlich, daß Max zunächst als einer der vielen Heerführer erscheint, um deren Anhänglichkeit an Wallenstein, um deren Entscheidung in dem ausbrechenden Konflikt es sich für das Gelingen oder Scheitern des Unternehmens handelt.*) Absichtlich führt uns der Dichter eine ganze Reihe von Beweggründen vor, durch welche die verschiedenen Obersten sich an den Feldherrn gefesselt fühlen, eine Verschiedenheit, die uns nicht bloß ein überzeugendes Abbild der lebendigen, mannigfachen Wirklichkeit giebt, sondern uns auch auf die Verschiedenheit ihres Verhaltens, als der Verrat kund wird und „der große Erdstoß nun geschieht," höchst wirkungsvoll vorbereitet: man denke an Illo und Terzky, an Isolani, Buttler, Tiefenbach. Den einen kettet Eigennutz oder der Trieb der Selbsterhaltung an den mächtigen Mann, der andere will durch ihn Rache für vermeintliche Kränkung, wieder andere sind ihm aus gedankenloser Gewohnheit treu; alle folgen mehr oder weniger selbstsüchtigen Beweggründen. In dieser Reihe würde etwas Wichtiges fehlen, geradezu eine empfindliche Lücke fühlbar sein, wenn uns der Dichter nicht auch einen Mann zeigte, der durch reine Begeisterung für Wallensteins Herrschergröße, durch unbedingten Glauben an seine hohe und edle Natur sich ihm unterthan fühlt; man empfindet auf der Stelle, wie Wallenstein selbst dadurch gewinnt.

Nun aber steht Max den andern genannten Obersten an Bedeutung nicht etwa bloß gleich, sondern in vieler Hinsicht

*) Vgl. die gründliche Besprechung von Paul Klaucke in „Deutsche Aufsätze und Dispositionen. Berlin 1881."

sogar ihnen allen voran. Von vornherein läßt der Dichter ihn als einen hervorragenden Mann im Heere erscheinen. Schon im Lager hören wir, daß die Pappenheimer, als ihr Führer, bekanntlich einer der erprobtesten Generale, umgekommen war, ihn sich „aus eigener Macht zum Obersten gesetzt in der Lützener Schlacht“; auch die Soldaten wissen, daß er nicht nur bei dem Friedländer alles machen kann, sondern auch einen großen Stein im Brett hat bei des Kaisers und Königs Majestät. Alle behandeln ihn stets mit Auszeichnung. Isolani, sobald er nur seinen Namen hört, bricht in ein warmes Lob aus, und Wallenstein selbst bezeugt ihm: „Den Krieg verstehst du, hast bei mir etwas gelernt, ich darf des Gegners mich nicht schämen.“ Dem widerspricht auch seine Jugend keineswegs. Wir haben ihn uns nach den Andeutungen des Stückes als mindestens siebenundzwanzigjährig zu denken,*) und in der harten Zucht des Krieges reift der Jüngling rasch zum Krieger (in gleichem Alter war z. B. Bernhard von Weimar schon ein berühmter Heerführer,

*) Oktavio sagt Picc. I 4, ein „fünfzehnjähriger Krieg“ habe Max erzogen, wonach er schon in den ersten Jahren des Krieges in Deutschland gewesen ist. Damit stimmt überein, was Wallenstein (Tod III 18) vom „Prag'schen Winterlager“ erzählt; denn damit ist doch wohl die Zeit nach der Schlacht bei Prag (8. Nov. 1620) gemeint, welche Wallenstein nach Schillers dreißigjährigem Krieg (Goedeke VIII S. 120) mitgemacht hat. Wenn der Herzog ihn dort einen „zarten Knaben“ nennt und von den „kleinen Diensten“ spricht, die er ihm „mit weiblich sorgender Geschäftigkeit“ geleistet habe, so können wir ihn uns doch, da er immerhin die Fahne trug und sie trotz der Kälte „männlich“ nicht lassen wollte, kaum unter 14 Jahren denken. Dann wäre er in der Schlacht an der Dessauer Brücke (25. April 1626), wo ihm nach Picc. I „der erste Flaum ums Kinn sproßte,“ mindestens 19 und gegenwärtig (Februar 1634) mindestens 27 Jahre alt. Daß Isolani Picc. I 1 von der letzteren Schlacht sagt „es sind jetzt zehen Jahr,“ da es doch noch nicht ganz acht sind, ist bloß sorglose Angabe einer runden Zahl, denn es wird ja sonst im Stücke oft genug erwähnt, daß Wallenstein vor acht oder neun Jahren den Oberbefehl übernommen habe, was 1625 geschah. Umgekehrt greift Max selbst mit der runden Zahl zu niedrig, wenn er Picc. III 5 sagt, er lebe „schon zehen Jahre“ unter Wallensteins Augen.

Napoleon Sieger von Lodi und Arcole). Sonach ist es klar, daß sein Beispiel von höchster Wichtigkeit ist; für sein eigenes Regiment versteht sich dies von selbst, aber auch sonst in der Armee. Wenn von Oktavios Einfluß geredet wird, so geschieht es fast niemals ohne ihn miteinzuschließen. „Wenn du der Piccolomini gewiß bist," sagt Illo, „so stehe ich dir für die andern." Und die Gräfin zu Thekla: „Es braucht ein großes Beispiel. Die Piccolomini stehn bei dem Heer im Ansehn, sie beherrschen die Meinung, und entscheidend ist ihr Vorgang." Es ist demnach gewiß, daß nach des Dichters Darstellung das Gewinnen oder Festhalten dieses Mannes von hoher, ja vielleicht von entscheidender Bedeutung für Wallenstein ist. Nun wird doch schwerlich jemand leugnen, daß die Scenen, in denen die andern Generale, Isolani, Buttler für oder wider Wallenstein gewonnen werden, notwendige Glieder der Tragödie sind. Dann ist aber gar nicht abzusehen, warum Max, sofern wir ihn so als ein Glied im Getriebe der Handlung fassen, unter eine andere Beurteilung fallen sollte.

Aber noch mehr! Auch seine Liebe zu Thekla rückt jetzt unter diesen selben Gesichtspunkt, der sie zu einem organisch eingefügten Glied des Ganzen macht. Denn gerade diese Liebe ist es ja, die ein besonders starkes Motiv für ihn zu Gunsten Wallensteins bildet, und die zu diesem Zwecke von der Gräfin Terzky absichtlich genährt wird. Allerdings täuscht sie sich in ihm, wie sie III 18 endgiltig erkennt, als er zu ihr sagt: „Nein, Base Terzky, seht mich nicht erwartend, nicht hoffend an! Ich komme nicht, zu bleiben." Aber gerade diese Scene zeigt, daß Maxens Thun und Lassen von ausschlaggebender Bedeutung für die Handlung des Stückes ist. Alle übrigen Generale sind abgefallen; bleibt er mit seinen Pappenheimern, so ist Wallensteins Sache nicht allein äußerlich um ein bedeutendes Regiment stärker, sondern es mußte geradezu von unberechenbarer moralischer Wirkung sein, wenn ein so hochangesehener Führer, der Sohn des Verräters Oktavio zu ihm übertrat; Wallensteins That wäre sofort im Bewußtsein vieler gehoben erschienen. Man kann ohne

Übertreibung sagen, sein Schicksal hängt in diesem Augenblicke von Max ab; selbst Buttlers Mordplan konnte, wenn Max blieb, so nicht ausgeführt werden: alles konnte noch anders werden. Und wirklich schwankt er, er schwankt ernstlich, sein Gefühl übermeistert ihn: „Zweifelnd steh' ich, weiß nicht, was ich soll." Endlich legt er die Entscheidung auf Theklas reines Herz, und so beruht in der That an diesem so überaus wichtigen Punkte nicht weniger als die ganze Wendung der Tragödie auf diesem Liebesverhältnis, welches eine bloße Episode sein soll, die man ausmerzen und dadurch eine echte Tragödie herstellen könnte. Ja, selbst Maxens Tod greift noch wirksam in das Schicksal des Helden ein. Denn nur weil die Schweden siegend nahen, muß Buttler zum Äußersten schreiten, und so wird der verzweiflungsvolle Heldentod des Jünglings zum letzten, entscheidenden Anstoß für die Katastrophe des Stückes.

Eine andere Frage ist, ob Schiller nicht hier und da die Empfindungen der Liebenden und ihr Schicksal etwas weiter ausgeführt habe als es nach dem entwickelten Zusammenhange notwendig war. Ein gewisser rhetorischer Wortreichtum liegt ja überhaupt in seiner Art, und so könnte wohl gerade in Maxens Reden, besonders im ersten und dritten Akte der Piccolomini, und nicht minder in den großen Entscheidungsscenen des dritten Aktes von Wallensteins Tod, ohne' Schaden manches etwas knapper gefaßt sein; indes wer wollte um einzelne Verse, noch dazu um so schöne, mit dem Dichter rechten? Ein ernstlicheres Bedenken erhebt sich gegen die letzten Scenen des vierten Aktes. Daß Theklas Flucht für die Fortführung der Handlung nicht notwendig wäre, ist offenbar; der Dichter glaubte seinen Lesern einen Aufschluß über ihr Schicksal schuldig zu sein, und mag dies wohl mit zu jenen „Forderungen der Empfindung" und „Fragen des Verstandes und der Neugier" gerechnet haben, von deren Erfüllung er in dem Briefe an Goethe vom 17. März 1799 schreibt. Indes die Neugier, wenn er sie wirklich hierbei im Auge gehabt hat, wird trotzdem nicht voll befriedigt, und wie treffend lehnt Schiller alles weitere Fragen in seinem Gedichte

„Thekla, eine Geisterstimme“ ausdrücklich ab. Aber auch Verstand und Empfindung fordern diesen Abschluß kaum; denn man sagt sich auch ohnedies, daß sie nach Maxens Tode, nach ihres Vaters Ermordung kein frohes Dasein mehr führen kann. Daß ihr Schicksal etwas mehr im Dunkel geblieben wäre, hätte nichts geschadet. Dramatisch aber ist es jedenfalls nicht zweckmäßig, gegen Ende des Stückes, wo sich alles auf das Schicksal des Haupthelden zusammendrängen sollte, die Empfindung des Lesers für Thekla noch so stark in Anspruch zu nehmen. Das Vorausgehende, der Bericht über Maxens Tod, ist ein unentbehrlicher Teil, dessen Fehlen das berechtigte Gefühl empfindlich berühren würde; aber hiermit konnte der Vorhang fallen. Schiller schreibt am 17. März 1799 an Goethe: „Ich will es auf Ihre Entscheidung ankommen lassen, ob der vierte Akt mit dem Monolog der Thekla schließen soll, welches mir das liebste wäre, oder ob die völlige Auflösung dieser Episode noch die zwei kleinen Scenen, welche nachfolgen, notwendig macht.“ Der Freund erwidert: „Mit dem Monolog würde ich auf alle Fälle den Akt schließen. Wie sie fortkommt, bleibt immer der Phantasie überlassen.“ Dies ist sehr richtig und trifft auf den ganzen Plan ihrer Flucht zu. Schillers Frage bezog sich freilich nur auf die zweckmäßigere Einrichtung bei der Aufführung, bei der dann die beiden kleinen Schlußscenen (Thekla mit dem Stallmeister und ihr Abschied von der Mutter) fortblieben. Aber im Druck stellte er auch diese wieder her.

Doch dies sind Kleinigkeiten. Erwiesen ist, daß die beiden Gestalten notwendig, ja untrennbar eingewoben sind. Denn man wird ja wohl nicht den Einwand machen, der mir gesprächsweise manchmal entgegengetreten ist, als sei durch die obige Erörterung zwar nachgewiesen, daß, wenn Max sich für Wallenstein entschiede, er einen wichtigen Ausschlag geben würde; aber dies thue er eben nicht, und dächten wir ihn uns fort, so könnte Oktavio sein heimliches Spiel, Buttler seinen Mordplan genau so durchsetzen, wie sie es jetzt thun; Max komme also, da er so ernstlich schwanke, allerdings bis dicht an die Grenze heran, wo

er ein wirksames Glied der Handlung sein würde, aber er sei es thatsächlich nicht. Dies ist offenbar eine Täuschung. Denn man hat kein Recht, nur den einen Entschluß Maxens als ein Eingreifen in die Handlung gelten zu lassen, den andern aber nicht. Er steht mitten im Getriebe der feindlich wirkenden Kräfte, und je nachdem er sich entscheidet, wirft er ein zwar nicht ausschlaggebendes, aber doch recht erhebliches Gewicht in eine der beiden Schalen. Der Entschluß, den er faßt, ist von der Art, daß dadurch eine letzte Hoffnung für Wallenstein vernichtet wird. Wäre er nicht da, so würde diese Hoffnung in dem Herzog gar nicht haben entstehen können, und insofern würde das Stück auch ohne ihn zu keinem andern Ziele gelangt sein. Aber dies ist eine bloße Abstraktion, in der konkreten Welt des vorliegenden Stückes hängt, wie gezeigt, sehr viel von seinem Entschluß ab. Also es könnte ja wohl ein Dichter einen „Wallenstein" ohne Max und Thekla gedichtet haben, aber es wäre dann eben auch im übrigen ein ganz anderes Stück. Aus diesem Drama, so wie es Schiller gemacht hat, ist die Gruppe, selbst abgesehen von ihrer idealen Bedeutung, nicht herauszunehmen, ohne den ganzen Organismus zu lösen.

Darin freilich wird das Gefühl des heutigen Lesers dem Dichter nicht mehr Recht geben, daß diese Nebenhandlung der poetisch wichtigste Teil des Ganzen sei. Die beiden Gestalten sind von einem unverwelklichen Zauber der Poesie umflossen, dem sich schwerlich ein Leser zu entziehen vermag, und mit vollem Rechte kann man ihnen das Wort unsers Dichters zurufen: „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben." Aber was uns in dem ganzen Werke am tiefsten ergreift und am mächtigsten festhält, ist doch Wallenstein selbst, seine Schuld und sein Schicksal in ihrer unvergleichlichen Verkettung. Ohne Zweifel wird dieser Eindruck erhöht durch die Beleuchtung, die nach dem Willen des Dichters von jenen Gestalten auf ihn fällt, aber er selbst ist und bleibt der Mittelpunkt dieser Welt, die sich nur durch ihn zu einer Einheit zusammenschließt.

Wenn hiernach die Einheit der Handlung in vollem Maße anerkannt werden muß, so fragt sich weiter, worin das tragische Ziel liegt, d. h. welcher Punkt der Handlung es ist, an welchem Wallenstein unrettbar auf den Pfad des Todes tritt. Man darf sich hierbei nicht dadurch irre machen lassen, daß es der Kunst des Dichters gelungen ist, noch bis in die letzten Scenen hinein scheinbare Möglichkeiten der Rettung einzuflechten und den Leser fortwährend in erwartungsvoller Furcht und Hoffnung zu erhalten. Mancher könnte vielleicht meinen, wenn Buttler nicht Oktavios Signale für die „schwedischen Hörner" hielte oder wenn Oktavio selbst einige Minuten früher einträfe, so wäre das blutige Ende noch zu vermeiden gewesen. Indes dies ist ganz offenbar irrtümlich. Von einem glücklichen Ausgange kann schon längst keine Rede mehr sein:

„Blut ist geflossen, Gordon! Nimmer kann
Der Kaiser mir vergeben. Könnt' er's, ich
Ich könnte nimmer mir vergeben lassen."

Käme Oktavio früher, Wallensteins Haupt müßte doch fallen, wenn auch vielleicht erst später. Der Ausgang des Helden wäre also sachlich genau ebenso, nur dramatisch, wie man sofort sieht, außerordentlich viel schlechter oder vielmehr völlig unbrauchbar, selbst ganz abgesehen von der Notwendigkeit an der geschichtlichen Ermordung in Eger festzuhalten.

Also weiter zurück im Stücke müssen wir in jedem Falle greifen. Man könnte an Buttlers Wort denken: „O, er soll nicht leben!" Es ist keine Frage, daß uns hier der Tod des Helden stark vor Augen tritt; auch ist der Zusammenhang in vollem Sinne tragisch, denn Wallenstein hat durch seine eigene treulose Handlungsweise (von deren Beurteilung weiter unten noch zu sprechen ist), die Mörderhand des tödlich beleidigten Mannes bewaffnet und geht also an seinem eigenen Frevel zu Grunde. Dennoch kann auch diese Scene nicht der tragische Wendepunkt sein, dieser muß vielmehr in einem Schritte liegen, den der Held im Stücke selbst thut, in der That nämlich, die ihm für immer die Umkehr unmöglich macht, also in seinem

Entschlusse am Ende des ersten Aktes von Wallensteins Tod. Der Dichter hat uns aufs unzweideutigste fühlbar gemacht, daß das Unternehmen Wallensteins nicht gelingen kann, daß der Verrat, mit welchem sein Plan beginnt, ihn notwendig stürzen muß, daß gar nicht daran zu denken ist, es könne ihm glücken, „die Macht, die ruhig sicher thronende zu erschüttern,“ daß der Boden hohl ist unter ihm, daß die Rache „ungesehen finster hinter ihm“ steht und ihn in demselben Augenblicke berühren muß, wo er den verhängnisvollen Schritt thut und „nach dem goldnen Zirkel faßt.“ Sehen wir ihn also jenen Schritt thun, so kennen wir auch sein Schicksal, und wenn er selbst sagt, daß des Menschen Hand „nicht ohne Schauder in des Geschicks geheimnisvolle Urne greift,“ so wissen wir, indem er es doch thut, ganz sicher, daß für ihn in dieser Urne nur das Todeslos liegt. Dies ist es, was der Scene, von der ich spreche (I 7), die ungeheure tragische Wucht giebt. Der Punkt ist mit einer dramatischen Gewalt herausgearbeitet, die selbst bei Schiller ungewöhnlich ist. Denn indem wir in demselben Augenblicke, wo uns die tödliche Bedeutung der That klar wird, auch jenen Zwang der Verhältnisse empfinden, lauschen wir mit atemloser Spannung auf den Entschluß des Helden. Nur mit harter Mühe wird er ihm abgerungen. Wenn ein schwerer Felsblock einen Abhang hinaufgewälzt wird, anfänglich schneller, dann, wie die Bahn steiler wird, immer schwerer und mühsamer, Stufe für Stufe; endlich nähert er sich der Höhe, noch eine erwartungsvolle, atemlose Pause, dann, mit Anstrengung aller Kräfte, heben ihn Hände und Seile langsam, aber unwiderstehlich hinauf; wuchtig senkt er sich hinüber, und nun ist keine Umkehr mehr, mit immer beschleunigter Schnelligkeit rollt er auf der andern Seite zu Thal: das ist der Eindruck, den uns dieser Teil der Tragödie gewährt. Nun ist keine Umkehr mehr möglich. Zwar ihm selbst versteckt sich anfangs noch der jähe Sturz, dem er entgegeneilt, aber von Akt zu Akt, von Scene zu Scene wird es dem Zuschauer klarer, daß jener Schritt über die Kammhöhe seiner Bahn der verhängnisvolle Todesschritt war; sein Verrat ist es,

der einen nach dem andern von ihm trennt, Isolani, Buttler, Max; mit dem Wort „Verräter" schlägt Buttler die schützende Hand des treuen Gordon beiseite und bezwingt selbst die Gemüter der rohen Mörder, die anfangs vor „des Feldherrn heiliger Person" zurückbeben. Der Entschluß „Ruft mir den Wrangel" ist nach vorwärts und rückwärts der Einheitsknoten, der eigentliche springende Punkt in dem Handlungsgefüge der Tragödie. Alles Voraufgehende drängt auf diesen Augenblick los und scheint nur als Vorbereitung für ihn dazusein, alles Folgende geht mit Notwendigkeit aus ihm hervor. „Der Moment der Handlung ist so prägnant, daß alles, was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich, ja in gewissem Sinne notwendig darin liegt, daraus hervorgeht. Es bleibt nichts Blindes darin, nach allen Seiten ist es geöffnet." Diese Worte an Goethe (2. Oktober 1797) bezeichnen klar und scharf die dadurch hergestellte Einheit der Handlung, und wenn wir uns vergegenwärtigen, in wie drängender Lage, hart am Punkte der Entscheidung der Held gleich bei seinem ersten Auftreten vorgeführt wird, so verstehen wir auch die weiteren Worte: „Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich von Anfang in eine solche Präcipitation und Neigung zu bringen, daß sie in stätiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt." Die ausschlaggebende Stellung des großen Entschlusses ist sogar äußerlich schlagend bezeichnet. Denn unmittelbar vor der Entscheidung sagt Oktavio, der darauf lauert: „Noch einen Schritt, und schaudernd rühret er sie (die Rache) an," und unmittelbar nachher Wallenstein selbst: „Ich erwart' es, daß der Rache Stahl auch schon für meine Brust geschliffen ist." Der Dichter hat diesen wichtigsten Augenblick seines Dramas gleichsam umrahmt mit Äußerungen, die ihn uns als die tödliche Grenzscheide im Leben des Helden, als den tragischen Wendepunkt seines Geschickes empfinden lassen: „So schmal ist die Grenze, die zwei Lebenswege scheidet."

Hier also liegt die Schuld, die ihn stürzt. Es überrascht, daß diese Auffassung, die sich wohl den meisten Lesern als fast selbstverständlich aufdrängt, in jüngster Zeit mit großem Feuer

bestritten und für eine verwerfliche Oberflächlichkeit erklärt worden ist, nämlich von Karl Werder.*) Er behauptet, es sei ganz unmöglich, daß dem Helden die Nemesis, der er unterliegt, aus seinem Verrat am Kaiser komme, vielmehr liege „*das Verbrechen und die Schuld*, die er mit seinem Leben und dem Untergang seines Hauses büßt," ganz wo anders. Sie liege nämlich, führt er aus, „zunächst" in dem, was Wallenstein viele Jahre vor Beginn des Stückes gethan hat, „in seinem Frevel gegen die Menschheit, nicht gegen den Kaiser" (S. 41), „in seinem dämonischen Einfall, die Kriegsfurie zur alleinigen Herrin der Dinge zu machen, und dies einzig aus der Absicht, um im allgemeinen Verderben für sich selbst zu prosperieren," — „in diesem Akt äußerster Brutalität, die nichts achtet als den eigenen rasenden Trieb, in dieser Empörung wider den Geist, in diesem Abfall von der Menschlichkeit," darin soll „zunächst" der Fluch liegen, der ihn verfolgt. Den Beweis für diese Behauptung, sagt er, gebe das Stück selbst; denn Wallensteins Sturz erfolge durchaus nicht durch seinen Verrat am Kaiser, sondern „durch die Armee," man könne gar nicht sagen, das Heer verlasse ihn, weil es kaiserlich sei, sondern „weil es seines, weil es das Wallensteinische, das Heer seiner Erfindung ist, diese wilde Bande, zu der er aus allen Völkern den Auswurf zusammengetrommelt, und deren sittliche Entartung gerade die Art ist, die er braucht." Die Armee fällt hiernach nicht deshalb von ihm ab, weil *er* vom Kaiser abfällt, sondern „in erster Instanz vielmehr aus ihrem innersten Wesen, aus ihrer eigensten Natur, weil es ursprünglich schon kein sittliches Band ist, was sie in sich selbst und was sie mit ihm zusammenknüpft," darum kann es geschehen, daß „im kritischen Moment der Kitt des Gehorsams weicht" (S. 46).

Aber diese Ansicht hält vor dem wirklichen Stücke in keiner Weise stand. Ganz abgesehen davon, daß es eine dramatisch höchst bedenkliche Anordnung wäre, die Schuld des Helden acht Jahre zurückzuverlegen, so ist zunächst augenscheinlich, daß jene

*) „Vorlesungen über Schillers Wallenstein. Berlin 1889."

alten Thaten Wallensteins vom Dichter ganz und gar nicht in eine solche Beleuchtung gesetzt sind. Die Gräfin Terzky erwähnt seine damaligen „Frevelthaten," die dem Ferdinand so wohl gefielen, und denen er „schweigend sein kaiserliches Siegel aufgedrückt habe," und Wallenstein selbst giebt zu, daß er seinen Fürstenmantel „Diensten verdanke, die Verbrechen sind." Aber sein Gewissen fühlt er durch diese Erinnerung nicht beschwert; nicht die kleinste Andeutung davon findet sich in seinem oder irgend eines andern Munde. Dagegen sein Verrat am Kaiser, den uns das Stück selbst vorführt, wird uns auf Schritt und Tritt fast von allen Personen des Dramas in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit des Ausdrucks als ein Verbrechen bezeichnet, „schwarz wie die Hölle," geeignet, „alle Bande zu lösen," seinen Namen „bei Welt und Nachwelt dem Abscheu" preiszugeben, und ihn selbst „in unermeßliches Verderben zu stürzen." Der Dichter sagt im Prolog: „Seine Macht ists, die sein Herz verführt, sein Lager nur erkläret sein Verbrechen," und wenn Schiller in Briefen an Goethe von dem „Wallensteinischen Verbrechen" spricht, so kann kein Zweifel sein, daß er eben dies meint. Aber damit nicht genug. Vor allem lehrt das Stück unzweideutig, daß es auch wirklich und ausschließlich dieser Verrat ist, der ihn stürzt. Oktavio weiß sehr gut, daß in diesem Worte eine zauberische Macht liegt, die dem „allvermögenden" Feldherrn die Gemüter seiner Soldaten entfremdet, daß mancher „unerwartet in der Brust ein Herz findet, wenn man des Frevels wahren Namen ausspricht." Werder, dem diese Stelle etwas unbequem ist, sagt freilich, dem sei nicht so, denn keiner von diesen Leuten habe im Ernst ein Herz für das Gute. Aber gerade hier liegt ein Irrtum seiner Entwickelung vor. Er hat darin ja recht, daß bei einem Isolani, Götz, Kolalto das Gewissen gerade keine sehr große Rolle spielt, daß es zum Teil kluge Berechnung, Furcht ist, was sie beim Kaiser erhält. Aber darum bleibt es nicht minder zweifellos, daß Oktavio keinen von ihnen auf seine Seite ziehen würde, wenn er nicht diesen Trumpf ausspielen könnte. So groß und unerschütterlich ist jene Macht,

die ruhig sicher thronende, daß das bloße Wort „Verrat" ihn selbst bei diesen Leuten sofort stürzt. Hätten sie mehr Tiefe, mehr Gewissen und eigene sittliche Kraft, so würde es ihn natürlich um so sicherer stürzen. Das Heer verläßt ihn also keineswegs, weil es zu entsittlicht ist, wie Werder meint, sondern weil es noch nicht entsittlicht genug ist. Der Schrecken, der von dem Namen Verrat ausgeht, und dies ist eine sittliche Macht, ist so groß, daß selbst eine solche „wilde Bande" von ihm abfällt. Es ist gar kein Zweifel, daß er sie zu allem andern hätte führen können:

„Sei's denn! Behaupte dich auf deinem Posten
Gewaltsam! Widersetze dich dem Kaiser,
Wenn's sein muß, treib's zur offenen Empörung!"

So ruft Max, und dem würden Tausende beistimmen, wie es die Pappenheimer ja ausdrücklich thun: „Niemand als du, der ihn mit Ruhm geführt, soll diesen Krieg, den fürchterlichen, enden." Werder sagt, es sei kein sittliches Band zwischen ihm und dem Heere. Aber das ist durchaus unrichtig und eine Verkennung der großen Persönlichkeit Wallensteins: er hat sie „durch gleiche Lieb' und Furcht" zu einem Volke zusammengebunden, hat ihnen „der Ordnung hohen Geist" eingepflanzt, sie würden sich für ihn, für alles was er ihnen gebieten wollte, ohne Bedenken in den offenen Tod stürzen und haben es oft genug gethan. Nur weil er plötzlich „Verräter" wird, kann der „Kitt des Gehorsams" sich lösen, der Zauber verfliegen, der bisher von seiner Persönlichkeit auf die Gemüter seiner Soldaten ausging.*)

*) Vgl. Geschichte des dreißigjährigen Krieges, Buch 4 (Goedeke VIII S. 337): „Nichts Geringes war es, eine rechtmäßige, durch lange Verjährung befestigte, durch Religion und Gesetze geheiligte Gewalt in ihren Wurzeln zu erschüttern; alle jene Bezauberungen der Einbildungskraft und der Sinne, die furchtbaren Wachen eines rechtmäßigen Thrones, zu zerstören. — Was er sich als etwas so Leichtes gedacht hatte, stand als der furchtbarste Gegner wider ihn auf; an dem Pflichtgefühl seiner Truppen scheiterten alle seine Berechnungen. — Alles zitterte vor ihm, weil er eine rechtmäßige

Mit dieser Zurückschiebung von Wallensteins Schuld in die Vergangenheit ist es also nichts. Aber dies alles soll auch nur „in der oberen Schicht“ liegen; das Wichtigste heißt es S. 47 ist noch zurück. „Das alles ist noch nicht Wallenstein.“ Dies Allerinnerste aber ist „sein Aberglauben und seine Verblendung.“ Man darf hierbei nicht etwa bloß an den Sternenglauben denken, sondern es ist vielmehr die allgemeine Grundlage gemeint, auf der auch dieser erwächst, „sein maßloser Wahnglaube an sich selbst.“ Dies ist der „schöpferische Mittelpunkt seines Charakters, die Quelle seines Thuns und Leidens, seine erste und letzte Schuld.“ Ohne Zweifel ist es ein richtiger und in die Tiefe der Sache eindringender Gedanke, wenn die ursprüngliche Beschaffenheit des Charakters als die eigentliche Grundlage seiner Verschuldung erkannt wird, und ganz vortrefflich ist die folgende Entwickelung Werders, worin er zeigt, wie aus seiner Schuld, die eben in jenem maßlosen Selbstbewußtsein besteht, auch sein Sturz hervorgehe. Denn in der That wird hieraus sein Glaube geboren, daß er aus dieser Welt des Staubes auf den tausend Sprossen der Geisterleiter höher gestiegen sei als andere Sterbliche, daß er dem Weltgeist näher sei als sie alle und eine Frage frei habe an das Schicksal. Und gerade dieser stolze Wahn, heller zu sehen als alle übrigen, zieht den dichtesten Schleier der Blindheit um sein Auge, so daß er, das hellgeborne heitre Joviskind, der mit so königlicher Verachtung auf Illo und Terzky herabblickt, welche in die Geheimnisse nicht schauen können, den Feind an seiner Seite nicht merkt, den jene längst durchschaut haben.*) So geht also aus dem

Gewalt ausübte, weil der Gehorsam gegen ihn Pflicht, weil sein Ansehen an die Majestät des Thrones befestigt war. Größe für sich allein kann wohl Bewunderung und Schrecken, aber nur die legale Größe Ehrfurcht und Unterwerfung erzwingen. Und dieses entscheidenden Vorteils beraubte er sich selbst in dem Augenblicke, da er sich als einen Verbrecher entlarvte. Zerreißen mußten alle Bande der Treue zwischen ihm und seinen Truppen, sobald sich die gleich geheiligten Bande zwischen ihm und dem Throne lösten.“

*) Genau dasselbe sagt Schiller von dem geschichtlichen Wallenstein (Goedeke VIII S. 543): „Diese unbegreifliche Blindheit wird uns nur als

eigentlichsten und tiefsten Quell seiner Schuld die Verblendung hervor, die ihn stürzt; seine Schuld, kann man sagen, schafft sich selbst das Werkzeug seines Falles. Sein unbeirrbares Vertrauen zu Oktavio, welches eine Folge seines Wahnglaubens, also seiner Schuld ist, bringt ihn zu Falle, gräbt ihm sein eignes Grab. Das ist das ergreifend Tragische in diesem tiefsinnigen Zusammenhange, den man in Werders Buche besonders klar und überzeugend dargestellt findet.

Aber wenn Werder hiernach ausruft (S. 81): „Wenn man in diese Tiefe blickt, wo bleibt dann der Abfall vom Kaiser? Wie weit liegt er hinauf, an der Oberfläche!“ — wenn er die Frage aufwirft: „Verdirbt ihn sein Abfall vom Kaiser?“ und darauf antwortet: „Nein, der Verrat Oktavios thuts!“ so liegt hierin wieder dieselbe Verkennung wie oben. Denn daß Oktavio ihn stürzen kann, geschieht doch lediglich dadurch, daß Wallenstein den Schritt thut, mit dem er gegen die sittliche Macht der Menschenwelt verstößt, nämlich eben den Verrat begeht, der ihn Oktavios Angriff gegenüber wehrlos macht. Wenn Werder fortfährt: „Oktavio, und wenn er zehnmal Freund des Kaisers wäre, würde ihm nichts anhaben können, ohne Wallensteins Wahn, ja Wallenstein würde noch von Eger aus wieder mächtig haben werden können, ohne Buttler, dessen Rachegrimm gleichfalls auf dem Wahn beruht,“ so ist dies zwar vollkommen richtig, aber die Hauptsache bleibt doch, daß der „Wahn“ Wallenstein zum Verrat führt. Ohne den Verrat würde Oktavio ihm nicht allein nichts anhaben **können**, sondern es auch nicht einmal wollen, und ohne den geplanten Verrat würde Wallenstein nichts gethan haben, was Buttlers Rachegrimm reizen konnte; hätte er es aber zu irgend einem andern Zwecke doch gethan, so würde ihn Buttlers Rache schwerlich erreicht haben. Nehme ich irgend eines jener andern Glieder fort, so konnte die Handlung möglicherweise irgendwie anders tragisch entwickelt werden; nehme

eine Tochter seines Stolzes erklärbar, der sein Urteil über eine Person nie zurücknahm, und die Möglichkeit zu irren auch sich selbst nicht gestehen wollte.“

ich Wallensteins Verrat fort, so bleibt schlechterdings nichts übrig, was eine Tragödie machen könnte. Weder seine Nichtachtung alles Rechtes vor acht Jahren noch sein Wahnglaube, weder sein Vertrauen zu Oktavio noch sein Schurkenstreich gegen Buttler sind in diesem Sinne die bewegende Kraft, der springende Punkt in dem ganzen Getriebe der Handlung. Dies ist nur sein Verrat am Kaiser. Darum bleibt es unumstößlich richtig, daß der Entschluß dazu der tragische Wendepunkt des Stückes ist.*) Aber bewunderungswürdig ist die Art, wie Schiller auch die Werkzeuge seines Sturzes, Oktavio und Buttler, so zu gestalten und einzufügen gewußt hat, daß bei dem ersteren die Möglichkeit des Handelns, bei dem andern der Antrieb dazu durch denselben frevelhaften Sinn des Helden, durch sein maßloses Selbstgefühl bedingt ist, aus dem auch die eigentliche Ursache seines Sturzes, sein Verrat, hervorsproßt. Es kann schwerlich eine Kette tragischen Zusammenhangs geben, die vollständiger geschlossen wäre.

Dagegen ist mehrfach der Vorwurf erhoben worden, daß zwar das „Zermalmende" des tragischen Schicksals in unserm Stücke mit unwiderstehlicher Wucht zum Ausdruck komme, daß aber das „Erhebende," welches zum reinen Abschluß eines Kunstwerkes gleich notwendig sei, ihm mangele. Dies Bedenken hatte schon Süvern**) geltend gemacht, Tieck und Hoffmeister sprachen ebenfalls von einem unbefriedigenden Schluß, und Hegel in seinem kleinen Aufsatze über unser Stück braucht den starken Ausdruck: „Der unmittelbare Eindruck nach der Lesung Wallensteins ist trauriges Verstummen über den Fall eines mächtigen

*) Fielitz („Studien zu Schillers Dramen. Leipzig 1876.") faßt als den entscheidenden Punkt, als die „Katastrophe" des Stückes den Augenblick auf, wo Max verhindert wird, vor Abschluß des schwedischen Bündnisses zu Wallenstein zu gelangen, also seine Abweisung durch die Gräfin, W. Tod I 7. Da diese Ansicht nach meinem Erachten aus einer unrichtigen Auffassung von Wallensteins Charakter hervorgeht, so verspare ich ein genaueres Eingehen auf weiter unten.

**) „Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie. Berlin 1800."

Menschen unter einem schweigenden und tauben Schicksal. Wenn das Stück endigt, so ist alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten.“ Es ist leicht zu sehen, wie Hegel zu dieser Ansicht kam. Denn da er für tragisch nur den Konflikt zweier gleichberechtigter Mächte hielt, von denen die äußerlich unterliegende ideell den Sieg davontrage, wie es nach seiner (irrigen) Auffassung in der Antigone der Fall sei, so ist klar, daß Schillers Drama unter diese Begriffserklärung nicht fällt. Er sagt, Wallenstein bereite sich die Mittel „zu dem größten Zwecke seiner Zeit, nämlich für das allgemeine Deutschland Frieden zu gebieten.“ Und da nun am Schluß des Stückes so etwas wie ein allgemeiner Friede nicht in Aussicht steht, mithin „das Berechtigte“ in Wallensteins Idee keineswegs gesiegt hat, so erklärt er den tödlichen Ausgang für „abscheulich,“ für das Reich des Nichts. „Dies ist nicht tragisch,“ ruft er aus, „sondern entsetzlich, dies zerreißt das Gemüt.“*) Aber es zeigt sich eben hier das Engherzige seiner Begriffsbestimmung, welche ihn das Erhebende, das in jedem wahrhaft tragischem Verlaufe liegt, verkennen läßt. Wallensteins Untergang geht im strengsten Sinne aus seinem Charakter hervor, und es ist demnach schon ganz inhaltslos, von einem „tauben Schicksal“ zu sprechen, wie weiter unten näher zu erörtern sein wird. Es tritt deutlich hervor, daß der dargestellte Konflikt schlechterdings durch nichts anderes als durch den Tod des Helden lösbar ist, hier ist Zufall und Willkür völlig aus-

*) Der neueste Herausgeber des Wallenstein, Anton Birlinger (in Kürschners Deutscher National-Litteratur. Band 122, nach jetziger Unart ohne Druckjahr), der diesen Hegel'schen Gedanken zu dem seinigen macht, fügt noch hinzu: „Wenn nur auch noch ein einiges Reich und Vaterland nach der Katastrophe in Sicht gewesen wäre, wie bei Shakespeare nach all seinen Katastrophen doch ein geeinigtes England, eine Elisabeth da war. Allein, gar nichts! Abscheulich, entsetzlich, herzzerreißend! muß man immer wieder mit Hegel sagen.“ Nein, wenn die im Stücke enthaltene Tragik an und für sich „abscheulich“ ist, so würde sie auch durch ein „in Sicht“ stehendes einiges Deutschland nicht um ein Haar besser werden. Dies ist eine Vermischung von Poesie und Geschichte, die durchaus unkünstlerisch ist.

geschlossen. Wenn es also dem Dichter gelungen ist, uns seinen Helden als einen „mächtigen" Mann vorzuführen, unsere Seele ebensowohl durch seine „Größe" wie durch seine „Milde und seines Herzens liebenswerte Züge" zu ergreifen und zu gewinnen, und wenn er uns alsdann klar empfinden läßt, daß der Schritt den der Held thut, einerseits nach seinem Charakter notwendig und andrerseits nach den dargestellten Umständen todbringend ist, so ist dies eben tragisch, denn es durchschauert uns dann jenes Ohnmachtsgefühl der menschlichen Natur, jenes innere Bangen, welches wir tragische Furcht nennen. Was uns dabei so gewaltig erschüttert, ist stets das persönliche Schicksal des Helden, nicht der Gedanke, daß irgend eine „Idee" gesiegt habe oder unterlegen sei. Eine solche Erwägung kann allerdings unter Umständen dem Schluß der Tragödie eine besondere höchst wirkungsvolle Färbung zu geben, sie kann den Eindruck erhöhen oder mildern (vgl. meine Bemerkungen zum Schluß des Fiesko und des Don Karlos Band I, S. 124 und 247, aber auf ihm beruht niemals die tragische Wirkung selbst. Und diese schließt bei aller schmerzlichen Erschütterung stets auch eine Erhebung in sich, einmal weil wir uns beim Sturze des Helden, der uns die Schranken der Menschennatur zeigt, zugleich doch auch ihrer Größe bewußt werden, und sodann, weil wir in dem klar erkannten Zusammenhange von Ursache und Wirkung im Schicksale des Helden die „ewigen, ehernen, festen Gesetze" ahnen, nach denen wir alle unseres Daseins Kreise vollenden.

Es tritt aus diesen Erörterungen klar hervor, daß wir im Wallenstein durchaus ein Drama vor uns haben und daß man die drei Stücke keineswegs eine „Trilogie" nennen kann. Das Lager ist lediglich als Vorspiel gedacht, die beiden andern Stücke aber bilden ein unteilbares Ganzes, eine Tragödie, die der Dichter rein aus äußerlichen Gründen, weil die Ausdehnung für einen Theaterabend zur Unmöglichkeit wurde, in zehn Akte statt der üblichen fünf eingeteilt hat. Bekannt ist, daß die Teilung erst kurz vor Vollendung des Werkes vollzogen wurde, sowie daß

der Schnittpunkt gewechselt hat. Zuerst hatte Schiller, als im September 1798 der Entschluß „nach reifer Überlegung und vielen Konferenzen mit Goethe“ (Brief an Körner vom 30. Sept.) gefaßt worden war, die Einteilung so getroffen, wie sie in der gegenwärtigen Form vorliegt. Freilich muß das dritte Stück damals in erheblichen Punkten noch unfertig gewesen sein, denn er hebt den „glücklichen Umstand“ hervor, daß in beiden Stücken „zwischen dem Akt die Scene nie verändert werde,“ ein Punkt, den er ebenso in einem Briefe an Iffland vom 14. Oktober betont. Dies trifft jetzt nur auf die fünf Akte der Piccolomini und auf den ersten des dritten Stückes zu, während die andern vier Akte je zwei Scenen haben. Mit Bestimmtheit wissen wir nur von einer Scene, daß sie später entstanden ist, nämlich V 1—2 (Deveroux und Macdonald), von deren Erfindung und Einfügung Schiller erst am 8. März 1799 an Goethe berichtet. Wie die drei andern Akte gestaltet waren, um einscenig gedacht werden zu können, ist nicht bestimmt zu sagen. Doch braucht durchaus nicht in jedem von ihnen eine der beiden Reihen von Auftritten, aus denen die Scenen bestehen, noch ganz und gar gefehlt zu haben, wie es Fielitz S. 102 annimmt. Weder II 1—3 noch III 13—23 noch IV 9—14 können damals in dem Sinne ungeschaffen gewesen sein, daß Schiller an Einfügung von Scenen dieses Inhalts noch gar nicht gedacht hätte; denn alles dies sind notwendige Bestandteile, die unbedingt längst im Plane lagen. Aber der Dichter hat damals bei der immerhin noch unvollständigen Ausführung offenbar mehrfach geglaubt, ohne Wechsel der Scene auskommen zu können, wo sich später die Notwendigkeit doch herausstellte. Das große Gespräch mit Max (II 2), von dessen Wichtigkeit oben die Rede war, sollte sich vielleicht dem ersten Akte anschließen, wo ein so schleuniges Wiedererscheinen des I 7 abgewiesenen Max äußerst passend gewesen wäre.*) Noch weniger

*) Daß dies nach der jetzigen Gestaltung unmöglich ist wegen des dazwischenliegenden Abschlusses der Verhandlung mit den Schweden, hindert die obige Vermutung nicht, da das Stück eben noch im Fluß war. Wie dem aber auch gewesen sein mag, unmöglich ist es, mit Fielitz, dem Düntzer

Schwierigkeit macht es, sich den ganzen dritten Akt in einem Raume spielend zu denken, wie auch Düntzer mit Recht hervorgehoben hat; und auch im vierten Akte konnte vielleicht die Örtlichkeit von vornherein so gewählt werden, daß die Theklascenen allenfalls ohne Ortswechsel denkbar waren. Das genügt, um Schillers Äußerung zu erklären.

Im November 1798 entschloß er sich zu einer andern Einteilung, wonach die beiden ersten Akte von Wallensteins Tod noch zu den Piccolomini gezogen wurden, welche also mit dem Abschied zwischen Vater und Sohn („Ist es denn wahr, ich habe keinen Sohn mehr?") schlossen. Es umfaßte danach der erste Akt dieses Stückes nicht weniger als die jetzigen Akte I und II der Piccolomini, der zweite III und IV, der dritte V, während der vierte und fünfte durch Wallensteins Tod I und II gebildet wurden. Der Grund lag ohne Zweifel darin, daß Schiller genötigt war, das erste Stück bereits vor Vollendung des Ganzen dem Theaterpublikum darzubieten (die Piccolomini wurden am 30. Januar 1799 in Weimar zuerst aufgeführt, Wallensteins Tod am 20. April) und ihm daher einen möglichst reichen Inhalt geben wollte, um für das Unbefriedigende des mangelnden Abschlusses, das einmal nicht zu ändern war, einigermaßen zu entschädigen. Wallensteins Tod bestand dann bloß aus den

beistimmt, bei jener oben S. 31 erwähnten Briefstelle an das Gespräch zwischen Buttler und Gordon (IV 2) zu denken. Denn schwerlich kann dies im Februar 1798 schon in Arbeit gewesen sein. Als Goethe am 20. März nach Jena kam, las ihm Schiller die drei ersten Akte (also bis W. Tod II) vor, die noch nicht einmal ganz fertig waren. Die Gordonscene gehört dem damaligen fünften Akte an, von dessen Ausarbeitung wir erst im Mai hören. Wie höchst unwahrscheinlich ist es, daß Schiller sich gerade in dieser Zeit, wo er voll höchster Spannung Goethes Besuch entgegensah, mit einer so weit vorweg herausgegriffenen Scene beschäftigt und sie völlig abgeschlossen haben sollte. Auch daß er gerade das „Geistreiche" der Behandlung rühmt, stimmt nicht zu IV 2. Endlich sagt er, er finde sich „so recht im tiefsten Wirbel der Handlung," was auf den Höhepunkt im damaligen dritten Akte trefflich paßt, aber nicht auf die sinkende Handlung im fünften.

jetzigen drei letzten Akten, welche dergestalt eingeteilt waren, daß III 1—12 den ersten, III 13—23 den zweiten, IV 1—8 den dritten Akt bildete; der vierte enthielt Devereux und Macdonald (V 1—2) und die Theklascenen (IV 9—12), der fünfte V 3—12. Das Mißliche dieser Einteilung leuchtet sofort ein. Einmal waren der dritte und vierte Akt dieses Stückes in der That etwas dürftig in betreff der Handlung ausgefallen, und es mußte dem Eindruck des Haupthelden entschieden nachteilig sein, daß er im vierten Akte fast gar nicht auftrat, und noch dazu bloß als besorgter Vater bei der ohnmächtigen und wieder zu sich kommenden Thekla; das wirkte notwendig schwächlich. Vor allem aber schwollen die Piccolomini über Gebühr an, so daß sie trotz sehr entschlossener Streichungen kaum zu bewältigen waren,*) während das dritte Stück allzu abgerissen anfing, da die Handlung des Abfalls schon geschehen ist, der Zuschauer also die Hauptsache beständig aus der bloßen Erinnerung ergänzen muß. Mit Recht hatte Schiller an Körner (30. Sept.) wie an Iffland (14. Okt.) von der ursprünglichen Einteilung gerade dies hervorgehoben, daß das erste Stück die ganze Exposition enthalte und da aufhöre, wo der Knoten geschürzt sei, Wallensteins Tod dagegen die eigentliche Tragödie bilde, die von der ersten Scene an eine ununterbrochen fortgehende Handlung sei. Zu dieser natürlichen Einteilung kehrte er dann beim Druck des Werkes zurück, wo die erwähnte äußerliche Rücksicht wegfiel.

Für die künstlerische Betrachtung muß das Stück stets als ein ungetrenntes Ganzes gelten, und mit Recht hat Werder darauf hingewiesen, daß die zehn Akte sich leicht und gleichsam von selbst in fünf gliedern (worin man wohl die ursprüngliche

*) Am 31. Dezember 1798 an Goethe: „Ich dachte schon genug weggeschnitten zu haben; als ich aber vorgestern zum erstenmal das Ganze hintereinander vorlas, nach der bereits verkürzten Edition, und mit dem dritten Akt schon die dritte Stunde zu Ende ging, so erschrak ich so, daß ich mich gestern nochmals hinsetzte und noch etwa 400 Jamben herauswarf. Sehr lang wird es auch jetzt noch spielen, aber doch nicht über die vierte Stunde, und wenn man Schlag halb Sechs anfängt, so kommt das Publikum noch vor 10 Uhr zu Hause.“

Anordnung des Dichters noch erkennen mag), die dann eben nur durch ihren ungewöhnlich großen Umfang unhandlich sind, im übrigen aber sich völlig zu einem Drama zusammenschließen. Der erste dieser großen Akte umfaßt Picc. I und II: Unhaltbarkeit des Verhältnisses zwischen Kaiser und Wallenstein, Gesinnung der Truppen, Oktavios geheimes Wirken, Maxens Anhänglichkeit und Andeutung seiner Liebe; dann Wallenstein selbst, endlich in den kaiserlichen Forderungen und der Questenbergscene ein entschiedenes Drängen zum Bruch. Zweiter Akt (Picc. III, IV, V): Bemühungen von Wallensteins Anhängern, ihn zur Entscheidung zu treiben; dazwischen Max und Thekla; endlich das Ereignis, welches den Stein ins Rollen bringt, Sesins Gefangennahme. Dritter Akt (W. T. I und II): Höhepunkt der Handlung durch den entscheidenden Entschluß, und sofortiger Eintritt der Umkehr: Max trennt sich innerlich von ihm, Oktavio untergräbt sein Unternehmen; Aussicht auf Buttlers Mörderhand. Vierter Akt (W. T. III): Entschiedener Niedergang, Abfall der meisten Truppen, Maxens Trennung. Fünfter Akt (IV und V): die Katastrophe, der Tod des Helden.*)

Gustav Freytag giebt (Technik 155 ff.) eine Darstellung vom Bau der Handlung unseres Stückes, wobei er von der Anschauung ausgeht, daß der Dichter zwei dramatische Handlungen, deren Haupthelden Wallenstein und Max sind, ineinander geschlungen und verwoben habe. Seine Darstellung dieser dramatischen „Architektur,“ die er sogar durch Linien dem Auge veranschaulicht, bringt ohne Zweifel dem Leser die künstlerische Gruppierung in dem mannigfachen Gefüge geistreich und in

*) Weniger einleuchtend ist Kühnemanns Einteilung der Gesamttragödie in fünf Akte (S. II, 69 ff.). Den ersten (Picc. I. II) und den fünften (W. T. IV. V) giebt er ebenso; aber der zweite umfaßt bei ihm nur Picc. III und IV, der dritte Picc. V, W. T. I und II 1—3, der vierte II 4—7 und III. Ohne Not muß hier mitten im vierten Akte der Tag wechseln; und die prächtige Eingangsscene von W. Tod im astrologischen Turm eignet sich ungleich besser zum Aktanfang, während Picc. V sich vortrefflich unmittelbar an das Bankett anschließt.

höchst übersichtlicher Weise zum Bewußtsein. Aber eines ist dabei ein unrichtiger Gedanke, nämlich, daß er jedes der beiden vorliegenden Stücke doch gewissermaßen als ein selbständiges Drama betrachtet, also in jedem von beiden von einer auf- und absteigenden Handlung, von Höhepunkt und Katastrophe spricht. Dies verdunkelt die richtige Auffassung. Die Piccolomini z. B. haben keine Katastrophe, und wenn Freytag den letzten Akt „Lösung des Max von Oktavio" so nennt, so ist dies nicht richtig: „Eh' der Tag sich neigt, muß sichs erklären, ob ich den Freund, ob ich den Vater soll entbehren." Eine „Katastrophe" kann doch nicht in dieser Weise die Lösung noch von der Zukunft erwarten. Ebenso unzutreffend ist es, wenn er die „Kürassierscene" in Wallensteins Tod, also Maxens Trennung III 23 den „Höhepunkt" dieses Dramas nennt. Diese Scene gehört in jedem Sinne der fallenden Handlung an, und der Höhepunkt kann nirgends anders als am Ende des ersten Aktes in Wallensteins Entschluß liegen. Es geht eben durchaus nicht anders, als daß man die Einteilung in zwei Stücke für das nimmt, was sie ist, einen zufälligen Notbehelf für Ermöglichung der theatralischen Aufführung. Dabei kann man in vollstem Maße anerkennen, daß das Genie hier, wie immer, aus der Not eine Tugend gemacht hat: die beiden großen Hälften sondern sich klar und schön von einander, indem die erste uns die ganze Vorbereitung, das langsame Aufsteigen der Handlung zeigt und uns bis hart an den Punkt führt, wo die Höhe erstiegen werden muß, während die zweite uns den entscheidenden Schritt und sodann den Niedergang und Sturz vor Augen bringt. Und wie sich die beiden Teile so höchst übersichtlich trennen, so werden sie andrerseits aufs wirksamste und einleuchtendste aneinandergeschlossen, dadurch daß das äußere Ereignis, welches plötzlich die Situation aus der Zeit des „Temporisierens" auf die Bahn des Handelns reißt, nämlich Sesins Gefangenschaft, die letzte Scene der Piccolomini ebenso wie die erste von Wallensteins Tod durch die gewaltige Wucht seines Eintritts beherrscht und so die beiden Endglieder untrennbar zusammenschmiedet. Es

kann also keinem von beiden Stücken ein selbständiges dramatisches Leben zugestanden werden, nur zusammen bilden sie einen künstlerischen Organismus. Freilich ist Wallensteins Tod schon durch den vollen Abschluß weitaus günstiger gestellt und hatte sich daher auch zu allen Zeiten als selbständiges, lebensfähiges, wirksames Bühnenstück gehalten, während die Piccolomini lange fast ganz vom Theater verschwunden waren. Die Voraussetzungen des Schlußstückes, die jedem Gebildeten geläufig waren, ergänzten sich ohne Schwierigkeit ganz von selbst. Aber ein Mangel blieb es trotzdem, und es ist ein entschiedenes Verdienst der Meininger, daß jetzt fast überall das Ganze an zwei Theaterabenden hintereinander gespielt wird. Daß das Stück ein einziges, einheitliches Kunstwerk bildet, ist ja natürlich auch Freytags Meinung, nach dessen scharfsinniger Zergliederung die beiden Bestandteile, Wallenstein und Max, nicht aufeinander folgen, sondern ineinander geschoben und verwoben sein sollen. Indes schließlich sind es doch eben nicht zwei Tragödien, sondern eine, und so wird man in dieser Darstellung vor allem den entschiedenen Ausdruck dafür zu erkennen haben, daß der Verfasser es für unmöglich hält, Max und Thekla zu einer bloßen Episode herabzudrücken, die man ausscheiden könnte.

3. Das Schicksal.

Bedenken gegen die ursächliche Verknüpfung der Begebenheiten, wie wir sie in jedem der vier ersten Stücke Schillers fanden, sind im Wallenstein kaum bemerkenswert; der Zusammenhang der Handlung tritt überall klar und übersichtlich zu Tage. Der gereiftere Dichter beherrscht eben diese dramatische und theatralische Technik mit voller Meisterschaft. Goethe hat bekanntlich zu Eckermann geäußert, ein „sorgfältiges Motivieren sei nicht Schillers Sache gewesen,“ und Erich Schmidt (Lessing II, 198) macht die allgemeine Bemerkung, daß unser Dichter „mit einer verblüffenden Theaterwillkür über Lücken und Widersprüche hinwegsetze.“ Aber im Wallenstein wenigstens ist davon nicht viel zu spüren. Kaum daß sich hier und da in dem umfangreichen

und mannigfachen Getriebe eine kleine Undeutlichkeit zeigt, die jedoch nirgends von Belang für das Ganze ist und das innere Gefüge der Handlung fast nirgends streift. Einiges davon soll unten bei der Besprechung einzelner Stellen hervorgehoben werden.

Dagegen hat eine Auffassung unserer Tragödie vielfache Vertreter gefunden, welche, wenn sie begründet wäre, geeignet sein müßte die ganze Führung und Verknüpfung der Handlung unter einen andern Gesichtspunkt zu stellen; es ist die Ansicht, daß in dem Stücke die Darstellung einer Schicksalsidee enthalten sei. Der erste, der diese Meinung aufbrachte, und in dessen Spuren alle Vertreter derselben gewandelt sind, war der Berliner Professor W. Süvern, welcher im Jahre 1800, noch ehe das Drama im Druck erschienen war, bloß auf Grund der Berliner Theateraufführungen ein Buch über den Wallenstein schrieb (s. oben S. 47). Er spricht seinen Grundgedanken S. 155 folgendermaßen aus: „Des Schicksals eiserne Gewalt, fürchterlich den Mann umstrickend, der sie zuerst gereizt, auf die zurückfallend, welche ihr dienten, und zermalmend alles, was sich ihnen näherte, ist das Thema des Wallenstein!“ Auf denselben Ton stimmte später Hoffmeister ein, nach welchem „die Schicksalsidee in alle Teile des Dramas hineinwuchert und das ganze Kunstwerk organisiert.“ Die gleiche Auffassung veranlaßte Gervinus zu dem Vorwurf, Schiller habe im Wallenstein „die Notwendigkeit des Geschickes von der Natur des Menschen geschieden und damit den reinen Zusammenhang der Handlung und Katastrophe aufgegeben,“ und im engen Anschluß an diese beiden Kritiker hat noch in neuerer Zeit Hermann Hettner behauptet, der Wallenstein sei eine „antikisierende Schicksalstragödie,“ freilich nur, wie er sich ausdrückt, „nach der einen Seite.“ Er ist nämlich mit Hoffmeister der Meinung, Schiller habe nach einer höheren Einheit und Verschmelzung der antiken und modernen Art tragischer Motivierung gestrebt; indes trotz der Großartigkeit der Ausführung sei diese Art der Behandlung doch eine „spitzfindige Künstelei,“ die sich empfindlich gerächt habe; der deutliche Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung, den wir von jedem Drama verlangen, sei getrübt und zerstört.

Schwere Vorwürfe, neben denen es kaum begreiflich bleibt, wie Hettner „trotzalledem“ den Wallenstein „die größte deutsche Tragödie“ nennen kann.

Zunächst wird man sich zu fragen haben, was denn der Vorwurf bedeuten soll, d. h. was für ein „Schicksal“ hiernach im Wallenstein zur Darstellung gelangt wäre. Es ist ein ebenso sonderbarer als weitverbreiteter Irrtum, daß das Wesen der antiken Tragödie auf dem Schicksalsbegriff beruhe, welchen doch Aristoteles bekanntlich in seiner Poetik nirgends erwähnt. Hoffmeister hatte sich ausgedacht, der wesentliche Unterschied der alten und neuen Tragödie liege darin, daß jene den Menschen im Kampfe mit dem Schicksal, diese ihn im Kampfe mit den Einrichtungen und Formen der menschlichen Gesellschaft und dadurch mit Menschen darstelle, und nicht wenige Kunstrichter, unter andern auch Hettner, haben ihm diese Behauptung nachgesprochen, obgleich sie nur nach allerflüchtigster Erinnerung an antike Tragik aufgestellt werden konnte. Denn in der That ist sie lediglich vom Ödipus abgenommen, während alle übrigen Dramen der Alten nichts davon zeigen. Spricht man aber nun einmal von antiker Schicksalsidee, so ist das Wesentliche darin dies, daß ein bestimmter Verlauf der Dinge schon zum voraus unabänderlich feststeht, welcher, der Mensch mag dagegen ankämpfen soviel er will, sich unbedingt vollziehen muß, eine Notwendigkeit, welche der Dichter nur durch die Form der Vorhersagung seinen Zuschauern veranschaulichen konnte, wie dies alles aus dem Beispiel des Ödipus bekannt ist. Daß nun von diesem Begriff des Schicksals (wie es Schiller später in der Braut von Messina erneuerte) im Wallenstein keine Rede sein kann, ist sofort offenbar und bedarf keines Beweises; es ist also eigentlich von vornherein klar, daß die ganze Rederei von „antikisierender Schicksalstragödie“ nur zur Verdunkelung der Beurteilung unseres Stückes dienen kann, da, was man auch damit meinen mag, es in keinem Falle der klare, nicht mißverständliche antike Begriff ist. Indes, wenn auch die Vorherbestimmung und ihr Ausdruck, die Vorhersagung, mangelt, so könnte doch vielleicht ein

ähnlich unbedingter Zwang, wie ihn das antike Schicksal ausübt, darin gefunden werden, daß der Held von einer übermächtigen Gewalt, die ohne sein Zuthun wirkt, auf seinem Wege weitergetrieben wird. Und dies ist wohl von jenen Auslegern gemeint. Denn in der That wird an vielen Stellen das Handeln Wallensteins, namentlich sein verhängnisvoller Entschluß, als unfreiwillig, als aus dem „Notzwang der Begebenheiten“ hervorgehend bezeichnet, und ebenso sein Untergang als eine Folge gewisser von seinem Handeln unabhängiger Umstände; ihn töte, heißt es, „sein böses Schicksal“ oder „die feindliche Zusammenkunft der Dinge.“ Es wird vielfach im Stücke hervorgehoben, daß der Held sein Schicksal an die Sterne knüpfe, also an eine außermenschliche Macht, die auf ihn unwiderstehlich einwirke, und Schiller scheint diese Ansicht zu bestätigen, wenn er im Prolog sagt, daß er die größere Hälfte seiner Schuld „den unglückseligen Gestirnen“ zugewälzt habe. Es fragt sich also, ob nach dem Willen des Dichters in den hier in Betracht kommenden Einflüssen auf das Thun des Helden eine übermenschliche, geheimnisvoll wirkende Macht anzunehmen ist, oder ob trotzdem behauptet werden muß, daß sich in der ganzen Tragödie alles auf menschlichem Boden bewege. Im letzteren Falle verliert die Annahme einer Schicksalsidee jede Berechtigung.

Als Umstände, die unabhängig von Wallensteins Willen, ja wider denselben, ihn zur That drängen, sind vor allem die drei folgenschweren Ereignisse zu nennen, welche den Anfang von Wallensteins Tod zur entscheidungsvollen Stunde machen: der „glückselige Aspekt,“ Sesins Gefangennahme und das Eintreffen des schwedischen Obersten. Wirklich behauptet Hoffmeister, daß wir hierin „nach der Absicht des Dichters“ die Wirksamkeit einer verhängnisvollen Macht erkennen sollen, die den Helden auf diese Weise mit den stärksten und dichtesten Netzen umstricke; ja er spricht es geradezu aus, daß „das Schicksal“ ihn durch das astrologische Orakel absichtlich täusche, um ihn zu stürzen. Aber der Dichter weiß von solchem tückischen, planvollen Handeln des Schicksals offenbar gar nichts; vielmehr geht alles völlig

menschlich und natürlich zu.*) Freilich ruft Wallenstein, als er die glückliche Sternenstunde erschaut: „Jetzt muß gehandelt werden!“ Aber er ist weit davon entfernt, sich wirklich dadurch bestimmen zu lassen. Höchstens eine wirkungsvolle, gehobene, einem großen Entschlusse günstige Stimmung wird in ihm hervorgerufen; von einem Zwang, der ihn umstricke, kann keine Rede sein. Der Dichter läßt es unzweideutig hervortreten, daß es ihm trotzdem gar nicht einfallen würde, zur Entscheidung zu greifen, wenn nicht die beiden andern Umstände, drängend und begünstigend, dazukämen. Aber bei diesen, die ja auf rein menschlichem Boden erwachsen und einfache Folgen seines eigenen Handelns und der List seiner Gegner sind, könnte doch höchstens die Zeit und besonders die Gleichzeitigkeit ihres Eintritts als eine besondere Veranstaltung des Schicksals zum Verderben des Helden erscheinen. Indes auch dies ist Täuschung. Denn daß sie gerade jetzt eintreten, ist allerdings willkürlich vom Dichter erfunden; aber irgend wann mußte es doch geschehen, und war dies zwei Monate später, so würde eben das ganze Stück zwei Monate später spielen. Und selbst die Gleichzeitigkeit ist ohne Belang, denn das wirklich Ausschlaggebende ist doch nur eines, Sesinas Gefangenschaft, und wäre jetzt der schwedische Oberst nicht da, so müßte ihn Wallenstein rufen lassen. Wenn ihn also alle diese Dinge wirklich „gewaltsam wider seinen Willen“ zum Verrat treiben, was vorläufig einmal gelten mag, so liegt jedenfalls nicht das Mindeste von einem geheimnisvollen Schicksal darin, sondern alles geht völlig natürlich vor sich. Und genau dasselbe gilt von den Umständen, die gegen Ende des Stückes seinen Untergang beschleunigen, von dem siegreichen Nahen der Schweden und Buttlers Irrtum betreffs der schwedischen Trompeten; einer weiteren Ausführung bedarf dies nicht.

Das Einzige, was mit einigem Schein angeführt werden könnte, ist Wallensteins Verhältnis zu Oktavio. Denn das

*) Vgl. die klaren und überzeugenden, den Punkt ein für allemal erledigenden Ausführungen bei Fielitz, „Studien zu Schillers Dramen.“ Leipzig 1876.

Scheitern seines Planes ist eine Folge seines blinden Vertrauens zu diesem, und zu dieser Verblendung wird er, der sonst ein so großer Menschenkenner ist, durch seinen Glauben an die Sterne veranlaßt. Es sieht demnach wie eine absichtliche Veranstaltung des Schicksals aus, daß er gerade in betreff seines schlimmsten Feindes blind sein muß, und besonders scheint der doppelte Traum, Wallensteins und Oktavios, wirklich den Eindruck erwecken zu sollen, als werde hier ein geheimnisvoller, überirdischer Zusammenhang angedeutet. Indes erstens ist, wie oben ausgeführt wurde, der Sternenglaube durchaus nicht etwas von einer außer ihm wirkenden Macht ihm Aufgedrungenes, sondern ein notwendiger und unlösbarer Bestandteil seines Charakters; sodann aber ist es augenscheinlich, daß die Macht der Sterne nach des Dichters Willen nur als subjektiver Glaube in dem Kopfe seines Helden lebt, keineswegs aber als eine thatsächlich wirkende, überirdische Schicksalsmacht gelten kann. Dies geht schon daraus hervor, daß alle Berechnungen, die Wallenstein auf die Sterne gründet, sich vollständig als Irrtum und Wahn, als trügerischer Aberglaube herausstellen. Der glückselige Aspekt, der sieghaft über ihm steht, die Planeten, die ihm Glück herunterwinken und rufen: „Es ist an der Zeit," alles ist trügerisch; er hat Oktavios Horoskop gestellt und gefunden, daß sie unter gleichen Sternen geboren sind, daß er der treuste von seinen Freunden sein muß; aber er ist überall im Irrtum. Der Doppeltraum sowie das Verschwinden des Vetters, der den Schecken an dem Tag ritt, bliebe allerdings als ein „Zufall" übrig, jedoch als ein höchst begreiflicher und natürlicher. Denn daß in der Nacht vor einer Entscheidungsschlacht von unvergleichlicher Bedeutung zwei Männer, der Feldherr und ein hervorragender Heerführer, beide in ihrer Phantasie mit dem bevorstehenden Kampfe beschäftigt sind, ist gewiß nichts Verwunderliches; ja auch daß jeder von ihnen von dem andern träumt, ist bei Männern, die „immer Freunde, Waffenbrüder" waren, ohne Sterne und Schicksalswillen erklärlich genug; und gerade der Umstand, der auf den ersten Blick als besonders wunderbar erscheinen könnte, daß

Wallenstein in dem Augenblick, wo ihm Oktavio im Traum erscheint, auch erwachend ebendiesen vor sich sieht („da faßte plötzlich hilfreich mich ein Arm, es war Oktavios — Tag war es, und Oktavio stand vor mir"), gerade dieser ist äußerst natürlich und erklärt sich psychologisch aufs einfachste: Oktavio hat, seiner eigenen Erzählung zufolge, den Freund „geweckt", er hat ihn also jedenfalls berührt oder bei Namen gerufen; ohne Zweifel ist erst hierdurch in Wallensteins Traumvorstellung das Bild Oktavios eingetreten, wie ja so unendlich oft ein äußeres Geschehnis auf die ganze Wendung, die ein Traum nimmt, von Einfluß ist. Hätte ihn zufällig Gallas oder Terzky oder Tiefenbach geweckt, so würde dasselbe Zusammentreffen zwischen Traum und Wirklichkeit stattgefunden haben, welches jetzt in seiner Erzählung so schlagend wirkt. Endlich, daß in einem Getümmel, welches vielen Tausenden den Tod gab, auch der namenlose Vetter sein Ende fand, trägt ganz und gar nichts Geheimnisvolles oder Schicksalartiges an sich.

Es ist somit ersichtlich, daß eine überirdisch wirkende Macht nirgends eingreift, sich vielmehr alles auf dem Boden des Natürlichen und Wirklichen bewegt. Wenn also Hoffmeister (IV, 26) sagt: „Das Schicksal ist zu einer eigenen abstrakten Figur geworden, welche hinter der Scene ihr Wesen treibt und von hier aus geheimnisvoll die Handlung bestimmt," so zeigen solche Wort nur, wie völlig eine vorgefaßte Meinung den Blick auch eines scharfsichtigen Mannes blenden kann.*) Besonnener giebt Hettner freilich im weiteren Verlauf seiner Erörterung zu, daß das Wunderbare nur als „Vorstellung Wallensteins, nie

*) Hoffmeister hatte eine dunkle Ahnung von dem Unzutreffenden seiner Auffassung. Denn wo er von der Entwickelung von Wallensteins Charakter spricht, sagt er, natürlich im Tone des Tadels gegen den Dichter (IV S. 31), es zeige sich hier, daß das Schicksal doch nur „in das Drama hineingekünstelt" sei und „nicht recht zum Hauptcharakter passe." — „Es erscheint für die Anlage des Ganzen überflüssig und für dessen klare Auffassung sogar störend." Sonderbar, daß ihm da die Augen nicht aufgingen, daß nur er es „hineingekünstelt" habe, während der Dichter gar nichts davon weiß.

als wirklich bestimmendes, thätig eingreifendes Verhängnis" erscheine, daß die Thaten, „zu denen er durch sein Verhältnis zu den Gestirnen halb unbewußt hingetrieben werde," schließlich doch nichts anderes seien, als was er „auch ohne diese Einwirkung gethan haben würde." Aber man sieht nun um so weniger ein, weshalb der Ausdruck „antikisierende Schicksalstragödie" überhaupt gebraucht worden ist. Indes auf den Ausdruck mag es ja nicht ankommen; gemeint ist, das zeigt sich nun, dies: der Dichter hat, wie ein Blick in sein Werk lehrt, mit ungewöhnlichem Aufwande von Kunst eine ganze Reihe von äußeren Ereignissen eintreten lassen, welche Wallenstein zum Handeln treiben und seinen Untergang herbeiführen; hat er nun durch alle diese nötigenden und treibenden Momente es wirklich, wie behauptet wird, soweit gebracht, daß uns sein Held als völlig unfrei, als ein bloßer Spielball, willenlos in der Gewalt dieser äußeren Ereignisse erscheint, wodurch sein Charakter notwendig herabgedrückt, unsere Teilnahme an ihm verringert werden müßte? Man sieht, die Frage ist unvermerkt von der äußeren Verknüpfung der Handlung auf die innerliche Begründung des Charakters und der Handlungsweise des Haupthelden übergegangen. Daß die Handlungsverknüpfung in unserm Stücke fest gefügt und im Wesentlichen lückenlos ist, wird nicht beanstandet, wohl aber erhebt sich ein schwerwiegender Einwand gegen die Art, wie Schiller seinen Helden gezeichnet hat. Dies ist, wenn man der Sache wirklich auf den Grund geht, der eigentliche Inhalt aller jener Reden vom Schicksal. Von Süvern bis Hettner lag allen diesen Beurteilern das Gefühl zu Grunde, daß die vorgeführte Verkettung der Dinge den Helden, wie Hettner sich ausdrückt, „mit einer ähnlichen Unentrinnbarkeit umstelle wie den Helden der antiken Tragödie das Schicksal," und ihn „wider seinen Willen zu unselig verderblicher That fortreiße." Auf dasselbe läuft es hinaus, wenn z. B. Otto Ludwig in den Shakespearestudien S. 345 sagt, Wallensteins Verrat sei, „nicht im Charakter, sondern durch den Zwang der Umstände motiviert." Wir sehen, wie Handlung und Charaktere,

jene beiden Bestandteile des Dramas, um deren Vorrang so viel gestritten worden ist, so untrennbar und tief zusammengehören, daß die richtige oder falsche Auffassung des einen von entscheidendem Einfluß auf das Verständnis des andern sein muß. Die scharfe Fassung des gegen die Handlungsverknüpfung gerichteten Einwandes führt uns notwendig zur Untersuchung der Charakterzeichnung.

4. Wallensteins Charakter.

Schiller sagt in der Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen: „Wo nur irgend der Dichter eine starke Äußerung von Freiheit und Willenskraft antrifft, da hat er einen zweckmäßigen Gegenstand für seine Darstellung gefunden."*) In der That sehen wir in den meisten tragischen Helden alter und neuer Zeit ein außerordentliches Maß starken Wollens: Antigone, Aias, Macbeth, Richard III., Karl Moor, Fiesko, Johanna, Demetrius, sie alle gehen rasch und bestimmt auf das Ziel los, das ihr Wille einmal ergriffen hat, sie bedürfen für den Entschluß ihres Lebens keines Anstoßes von außen her, und sie finden entweder durch die rücksichtslose Geltendmachung ihres eigenen Willens oder durch einen Fehltritt auf diesem Wege ihren tragischen Untergang. Es müßte uns im höchsten Maße überraschen, im Wallenstein umgekehrt einen Helden vor uns zu haben, dessen Wollen als schwankend und schwach, der Folgerichtigkeit ermangelnd und seines Zieles keineswegs deutlich bewußt erscheint, den das Thun seiner Gegner die Worte seiner Freunde und das Eintreten äußerer, zufälliger Ereignisse weit mehr zu bestimmen scheinen, als sein eigener Wille. Aber ist dem nicht wirklich so? Gleich anfangs als er von den Ränken seiner Wiener Feinde, von der gegen ihn ge-

*) Goethe in den Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, unter „Newtons Persönlichkeit": „Das Hauptfundament des Charakters ist das entschiedene Wollen, ohne Rücksicht auf Recht und Unrecht, auf Gut und Böse, auf Wahrheit oder Irrtum; es ist das, was jede Partei an den Ihrigen so höchlich schätzt."

planten Absetzung hört, sagt er: „O sie zwingen mich, sie stoßen gewaltsam wider meinen Willen mich hinein.“ Als dann später die Ereignisse auf ihn einstürmen, gesteht er, daß er nicht mehr könne, wie er wolle, und selbst jetzt, so drängend alles steht, kann er den Entschluß nicht finden; er schwankt noch, er „will es lieber doch nicht thun.“ Erst die Gräfin Terzky bringt ihn mit großer Mühe zur Entscheidung. Also auch hier, scheint es, beruht sein Entschluß nicht auf seinem eigenen Wollen, auf seiner eigenen Einsicht in die Lage der Dinge, sondern auf den kluggestellten Worten einer ehrgeizigen Frau. — Und trotzalledem macht auf den unbefangenen Leser, der von Theorien, wie ein tragischer Charakter sein soll und nicht sein soll, unbeirrt ist, Wallensteins Persönlichkeit schwerlich den Eindruck des Schwächlichen und Unbedeutenden. Ich will nur einen Zeugen anführen. Tieck, der, wo er sich nicht unabweisbar gedrungen fühlt, nicht eben Schillers Lobredner ist, sagt in den dramaturgischen Blättern: „Unter die blassen Tugendgespenster des damaligen bürgerlichen Rührdramas trat Wallensteins mächtiger Geist, groß und furchtbar.“ Und so dürfte sich nicht leicht ein empfänglicher Leser dem Eindruck der Großartigkeit und Erhabenheit entziehen, der von der Gestalt unseres Helden ausgeht.

Es fragt sich: ist jene verstandesmäßige Überlegung, wonach er ein Schwächling und ohne Folgerichtigkeit im Wollen und Handeln wäre, richtig, oder dieser unmittelbare Gefühlseindruck, wonach er als eine gewaltige Persönlichkeit erscheint? Mit andern Worten: täuscht uns der Dichter über die wirklich mangelhafte Charakteranlage seines Helden durch mächtige, tönende Worte hinweg, oder haben wir bei jenem Nachweis seiner Schwäche Umstände außer acht gelassen, welche sein Schwanken und seine scheinbare Unfreiheit in ein anderes Licht zu stellen geeignet sind?

Ganz unbedenklich antwortet auf diese Frage Otto Ludwig, und zwar in dem für Schiller ungünstigen Sinne. Er behauptet S. 56, daß die „kühn umgreifende Gemütsart“ von Schillers Helden „sich als eine bloße Phrase zeige,“ und spricht sich S. 222 dahin aus: „Ich kenne keine poetische, namentlich keine dramatische

Gestalt, die in ihrem Entwurfe so zufällig, so krankhaft individuell, in ihrer Ausführung so unwahr wäre, als Schillers Wallenstein; keine, die, mit ihren eigenen Voraussetzungen so im Streite läge, keine, die sich molluskenhafter der Willkür des Dichters fügte." „Keine aber auch," fühlt er sich freilich veranlaßt hinzuzufügen, „in welcher diese Unwahrheit und innere Haltlosigkeit mit größerem Geschicke versteckt wäre. Hinter zwei Decken; erstlich des Kostümes, — Fürst, Feldherr, des Gebietens gewohnt —, und dann unter den reichsten Falten einer weiten, prächtigen Diktion." Der Vorwurf, der hier gegen den Dichter erhoben wird, würde, wenn er begründet ist, entscheidend für die Würdigung des ganzen Kunstwerkes sein. Man denke: „Wallenstein hat keine Intention, ihn treibt nicht eine Leidenschaft, eine Absicht vorwärts, er weiß nicht, was er will. Andere reden ihm zu, er selbst will nicht." Es ist unzweifelhaft: alle Kunst des Dichters, die ganze Fülle dramatischen Lebens und tiefer Gedanken, die staunenswerte Gewalt, mit der uns die Zeit vergegenwärtigt wird, selbst die erschütternde Wucht des Eindruckes, der uns Thränen erpreßt, dies alles würde ja dem Stücke eine hohe dichterische Bedeutung sichern, die selbst Otto Ludwig nicht leugnet, wenn er zugiebt, daß jenes „Kostüm in der That vollendet, das Historische meisterhaft gehandhabt sei, daß der Heeresfürst, der Befehle gewohnte, zur größten Bewunderung hinreiße; daß die Stimmung der letzten Akte meisterhaft angeschlagen und festgehalten sei, ja daß durch das Ganze ein wahrhaft dramatisches Leben herrsche." Aber trotzdem würde dem Werke doch das eigentlich Ausschlaggebende fehlen, wenn der Charakter des Haupthelden wirklich von der Art ist, daß er uns im Grunde als verächtlich erscheinen muß. Denn nichts Geringeres besagt der Vorwurf: Wallenstein ist ein kläglich unentschlossener Mann, der nicht weiß was er will. Er möchte zwar gerne König von Böhmen sein, aber er getraut sich nicht den Schritt zu thun, der zum Ziele führt; er möchte gern das Verbrechen begehen, wenn er nur wüßte, ob's gelingen würde. Ich habe gefunden, daß dieser Angriff gegen Schillers Werk, wenn er aus geschicktem Munde kommt und mit einer gewissen

Eindringlichkeit geltend gemacht wird, in der That von der Art ist, daß sich mancher Bewunderer des Stückes nicht dagegen zu wehren vermag und sich auf eine falsche Verteidigungslinie drängen läßt, indem er Wallensteins Charakter preisgiebt und sich nur an die andern oben berührten Vorzüge hält. Wir stehen hier an einer der wichtigsten Stellen für die Beurteilung unseres Dramas.

Zunächst muß man ohne alles Bedenken zugeben, daß sich Wallensteins Charakter von einem Macbeth oder Richard dem Dritten, mit denen man ihn öfter verglichen hat, allerdings sehr wesentlich unterscheidet; ein so entschlossener, verwegener, rücksichtsloser Verbrecher wie jene beiden ist er ganz und gar nicht. Aber so staunenswert groß Shakespeares Kunst in der Ausprägung dieser wie aus Stahl und Eisen gearbeiteten Charaktere ist, so ist diese Form des tragischen Helden doch keineswegs die einzige. Auch bei Shakespeare nicht. Auch er hat neben solchen Gestalten andere, die sich durch ein sittliches oder persönliches Bedenken auf ihrer Bahn zurückhalten lassen oder wenigstens in ihrem Herzen solchen Regungen durchaus nicht unzugänglich sind. Von Hamlet, der vielleicht am nächsten zu liegen scheint, will ich nicht sprechen, weil dieser zwar den Eindruck eines geistig wunderbar begabten und bedeutenden Menschen, aber nicht den eines thatkräftigen Helden machen soll. David Strauß hat gelegentlich Wallensteins Charakter dadurch bezeichnen zu können geglaubt, daß er sagt: „Er ist ein Macbeth, der zugleich ein Hamlet ist.“ Recht hübsch gesagt. Indes ist mit solchem Worte nicht eben viel geholfen; es steckt neben dem sofort einleuchtenden Richtigen auch notwendig soviel Schiefes darin, daß es höchstens als ein geistreiches Spiel gelten kann. Eher möchte ich auf Brutus hinweisen, der ebenfalls den Anstoß zum Entschlusse nicht aus sich selbst nimmt, und der seinem Schmerze, daß er die That thun muß, die er einmal für notwendig hält, mehrfach starken und ergreifenden Ausdruck giebt.

Aber auch hier sind die Verschiedenheiten größer als die Ähnlichkeiten, und schließlich können wir Wallenstein immer nur

aus sich selbst erklären. Daß er schwankt und zaudert, ehe er den großen Schritt thut, ist eine offenbare Thatsache. Aber hieran allein nimmt man doch wohl keinen Anstoß. Es hieße nichts Geringeres als die Natur des menschlichen Herzens überhaupt verkennen, wenn man außer acht lassen wollte, daß ein gewisses Schwanken dieser Art psychologisch notwendig jeder großen verbrecherischen That vorangeht. Dies also kann man ihm sicherlich nicht als Mangel an Charakter auslegen; im Gegenteil, er wird dadurch erst ein begreiflicher menschlicher Charakter, es würde ihm sonst derjenige tiefere Gehalt sittlichen Bewußtseins fehlen, der einem tragischen Helden unumgänglich notwendig ist und ihm allein unsere bleibende Teilnahme sichert, nicht bloß Staunen über seine Thaten oder seine Verbrechen hervorruft. Selbst der furchtbare Macbeth schreckt vor dem blutigen Werk, das er vollbringen soll, zurück und gesteht, daß der Gedanke an solche That ihm „jedes Haar emportreibt und wider der Natur Gewohnheit macht, daß an die Rippen schlägt das feste Herz." Ja er weist den Gedanken zweitweise völlig von sich: „Will mich das Geschick zum König, mag mich's krönen ohne mein Zuthun." Und zur Lady: „Ich will nicht weiter gehn in diesem Plan." „Ich wage alles, was dem Mann geziemt; wer mehr wagt, ist kein Mann." Auch er muß stark gedrängt und empfindlich gestachelt werden, ehe er zur That schreitet. Ebenso drängt sich dem Schillerschen Helden in dem Augenblick, wo er sich der Entscheidung gegenübergestellt sieht, mit ungewöhnlicher Stärke das Gefühl des Verbrecherischen auf, und dieser tiefe Widerstreit zwischen seinem hochstrebenden Ehrgeiz und seiner sittlichen Scheu vor dem Verbrechen, welcher der innerste Quell seines tragischen Geschickes ist, bildet den eigentlichsten Grund seines Schwankens. Aber wie hat der Dichter zunächst schon die äußeren Umstände dramatisch gestaltet, um uns sein Verhalten verständlich zu machen. Macbeth hat eine rasche blutige That auszuführen, die Umstände sind günstig, die Kämmerer eingeschläfert, kein Mitwisser außer der Lady: nur ein rascher Streich und eine eherne Stirn, und die Krone ist sein. Wie ganz anders bei Wallenstein. Seine

Waffe ist das vielköpfige Heer; wohl hat er es mächtig an seine Person geknüpft, er ist des Lagers Abgott, der allvermögende Feldherr und gefürchtete Gebieter. Aber die äußerste Probe soll doch nun erst gemacht werden; die furchtbare, schneidige Waffe könnte doch im entscheidenden Augenblick versagen; er kennt die Unzuverlässigkeit des großen Haufens, er verhehlt sich auch nicht, daß „die Treue jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund“ ist, und weiß sicherlich ebensogut wie Oktavio, daß mancher, der erst zum Äußersten entschlossen scheint, sich doch unerwartet besinnt, wenn „des Frevels wahrer Name“ ausgesprochen wird. Ferner ist sein Unternehmen nicht eine That, die im nächtlichen Dunkel verborgen bleiben kann, sondern offen muß er handeln, im hellen Tageslichte auf der großen Weltbühne, wo ein einziger falscher oder unvorsichtiger Schritt, von allen gesehen und beurteilt, ihn verderben kann. Sein Gegner endlich ist nichts Geringeres als „die Macht, die ruhig sicher thronende, die an der Völker frommen Kinderglauben mit tausend zähen Wurzeln sich befestigt.“ Das alles sind Größen und Gefahren, die sich in jedem Augenblick der bestimmten Berechnung entziehen, die immer und immer seinem grübelnden Geist von neuem den Zweifel aufnötigen und ihn immer wieder anstacheln müssen nach neuen und zuverlässigeren Bürgschaften des Gelingens umherzuspähen, am Himmel wie auf der Erde. Denn zu alledem steht es so, daß er in keinem Falle zur That schreiten kann, wenn er nicht des Erfolges wirklich sicher ist. Die Gräfin sagt, entworfen bloß sei es ein gemeiner Frevel; aber offenbar ist es noch weit schlimmer, ein noch viel gemeinerer Frevel, wenn es begonnen wird, aber mißlingt. Nur wenn es glückt, ist es auch verziehen.

Wenn wir uns in dieser Weise seine Lage vergegenwärtigen, ehe die Ereignisse des Dramas an ihn herantreten, so ist es schon hiernach völlig begreiflich und mit einem starken und selbstbewußten Charakter durchaus vereinbar, daß er anhält, daß er nicht rasch zugreift, sondern die That aufschiebt. Aber der Hauptpunkt, auf den es für unsere Frage ankommt, tritt uns doch erst jetzt entgegen. Käme ihm nämlich in dieser drängenden und

pressenden Lage wirklich die treibende, ausschlaggebende Kraft, die ihn zur Entschließung bringt, aus einem äußeren Geschehen oder aus dem Antrieb eines fremden Willens, so enthielten jene Angriffe, möchten sie auch in ihrem Ausdruck übertrieben sein, immerhin Wahrheit, man könnte sie höchstens mildern, nie widerlegen. Aber so steht es keineswegs. Vielmehr steigt der Entschluß lediglich aus seinem Charakter empor, alles was andere dabei thun und sagen, ist bedeutungsloses Beiwerk; sein „Wollen und sein Handeln" geht „notwendig wie des Baumes Frucht" aus dem Kern seines Wesens hervor. Denn der Dichter giebt uns das Bild eines Mannes, in dem das Bewußtsein des Herrschens und der Antrieb des Ehrgeizes mit ursprünglicher, unwiderstehlicher Kraft rege sind: „Geworden ist ihm eine Herrscherseele." Dies bringt uns das Gedicht durch eine Fülle von Zügen zum Bewußtsein. Schon als Page am Hofe zu Burgau hob er sich in ungewöhnlicher Weise aus seinen Altersgenossen heraus, ein hochstrebender, tiefsinniger Jüngling, ernst über seine Jahre und auf große Dinge männlich nur gerichtet; frühzeitig erwachte in ihm der ahnungsvolle, unerschütterliche Glaube an sich selbst, an die hohe Bestimmung seines Lebens, bis er sich endlich als ein „begünstigt und befreites Wesen" fühlte und sich über der Menschen Reihen hoch erhaben wähnte. Das alles geht aus dem Gefühl einer überlegenen Persönlichkeit, einer ungeheuren geistigen Kraft hervor, er fühlt, daß er überall seine Umgebung beherrscht, er kann gar nicht umhin zu herrschen; sein unvergleichliches Feldherrntalent macht ihn thatsächlich zum Gebieter Deutschlands und führt ihn auf eine schwindelnde Höhe der Macht.

Hier war der Punkt, wo es sich unserm Dichter aufdrängen mußte, welch einen wirkungsvollen Gebrauch er von jenem wunderbaren Zug des astrologischen Glaubens machen konnte, den ihm die geschichtliche Überlieferung an die Hand gab. Wir haben oben bei Besprechung des tragischen Zieles gesehen, in wie tiefsinniger Weise er gerade durch diesen Zug die Schuld und den Fall des Helden zu verknüpfen wußte. Aber der Sternenglaube leistete ihm hier noch einen zweiten wichtigen

Dienst: er war vozüglich geeignet, die ganze Gestalt des Helden ins Ungewöhnliche zu erhöhen, sie mit einem Schimmer geheimnisvoller, übermächtiger, geisterhafter Größe zu umgeben. Zunächst ist in die Augen springend, wie wunderbar harmonisch der Zug in den ganzen Charakter hineinpaßte: ein Mann von so erhöhtem Selbstgefühl, begabt mit einer ungemeinen Tiefe des Sinnes, die Welt mit philosophischem Blicke als ein Ganzes erschauend und den Kräften nachsinnend, die geheimnisvoll bedeutend weben und bilden in den Tiefen der Natur, mußte mit einer Art von Naturnotwendigkeit zu diesem Glauben kommen; ganz besonders in einer Zeit, die solchen Wahn durch das Halbdunkel der erst heraufdämmernden Wissenschaft begünstigte und in so vielen Zeitgenossen erzeugte. Dieser Glaube schmeichelte ebenso sehr seinem Stolze, als er seinem philosophischem Sinne Genüge that.

Nicht gleich war unserm Dichter die tiefe psychologische Bedeutung dieses Zuges aufgegangen, er hatte ihn vielmehr anfänglich nicht recht ernsthaft genommen, und noch im Dezember 1798, als er an die Eingangsscene von Wallensteins Tod ging, war er im Zweifel, ob aus den Sternen ein wirksames poetisches Motiv zu entnehmen sei, um einen mutvollen Glauben an das Glück in Wallenstein zu erwecken, die astrologische Konstellation schien ihm eine „lächerliche Fratze," trocken und ohne dramatisches Interesse, ja er versuchte eine andere Art, eine Prophezeiung mit Buchstaben, arbeitete die Scene in diesem Sinne vollständig aus und fragte Goethe unterm 4. Dezember 1798, welches von beiden er vorziehe. Der Freund antwortete anfangs unentschieden, zerstreut, und bat um Aufschub, beides scheine etwas für sich zu haben. Dann aber am 8. Dezember entscheidet er sich bestimmt für das ursprüngliche astrologische Motiv: „Der astrologische Aberglaube ruht auf dem dunkeln Gefühl eines ungeheuren Weltganzen. Die Erfahrung spricht, daß die nächsten Gestirne einen entschiedenen Einfluß auf Witterung, Vegetation u. dgl. haben; man darf nur stufenweise immer aufwärts steigen, und es läßt sich nicht sagen, wo diese Wirkung aufhört. Findet doch der Astronom überall Störungen

eines Gestirns durch das andere; ist doch der Philosoph geneigt, ja genötigt eine Wirkung auf das Entfernteste aufzunehmen; so darf der Mensch im Vorgefühl*) seiner selbst nur immer etwas weiter schreiten und diese Einwirkung aufs Sittliche, auf Glück und Unglück ausdehnen. Diesen und ähnlichen Wahn möchte ich nicht einmal Aberglauben nennen." Nun erst fällt es wie Schuppen von Schillers Augen. „Es ist eine rechte Gottesgabe," ruft er in seiner Antwort aus, „um einen weisen und sorgfältigen Freund!" „Ich weiß nicht, welcher böse Genius über mir gewaltet, daß ich das astrologische Motiv im Wallenstein nie recht ernsthaft anfassen wollte, da doch eigentlich meine Natur die Sachen lieber von der ernsthaften als leichten Seite nimmt. Ich sehe jetzt vollkommen ein, daß ich noch etwas Bedeutendes für diese Materie thun muß." Und wie hat er dies nun ausgeführt: nicht in dem Sinne, den Goethes Brief nahe legen konnte, daß der Sternenglaube objektiv Berechtigung habe; denn die wirklich vorhandenen Beziehungen und Zusammenhänge, von denen Goethe da spricht, sind viel zu allgemein, und es läßt sich aus ihnen eine Bestimmung menschlichen Schicksals schlechterdings nicht ableiten oder begründen, sondern nur als einen Glauben, der subjektiv Wallensteins ganzes Gemüt erfüllt und den er für die tiefste, sicherste Wissenschaft hält. Schiller hat es verstanden, diesen Zug so aus dem Charakter seines Helden innerlich abzuleiten, daß er uns als ein notwendiger und untrennbarer Bestandteil desselben erscheint. Sein philosophischer Tiefsinn ebenso wie sein maßloses Selbstgefühl sind der ergiebige Nährboden, auf dem dieser Wahn erwächst, welcher ihm wirklicher dünkt als die Wirklichkeit selbst. Nun fühlt er sein eigenes Selbst in einen lebendigen, wirkungsreichen Zusammenhang mit dem ungeheuren Weltganzen gesetzt, um ihn drehen sich die Planeten, ihm winken sie Glück und Unsegen

*) Der ungewöhnliche Ausdruck „Vorgefühl seiner selbst" bezeichnet wohl das Gefühl des Vorrangs vor der übrigen Welt: der Mensch fühlt sich selbst den anderen Wesen voran oder voraus. Dies veranlaßt ihn, sich als den Mittelpunkt zu denken, auf den sich alles Übrige bezieht.

herunter, er kennt ihre Sprache, sie sind ihm vertraut; nun glaubt er mit entsiegeltem Auge die Geschicke der Menschheit zu überschauen und fühlt sich mit einem Schlage hoch erhaben über seine ganze Umgebung. Es ist der Stolz des Menschen, wie Max ungemein treffend sagt, der „den Raum mit Geistern füllt.“ So ist ihm der Glaube an seine eigene hohe Bestimmung gleichsam zu etwas Heiligem, zu einer Art persönlicher Religion geworden: sein Leben läßt sich nicht „nach Menschenweise deuten.“ Den Gestirnen, an die er sein Schicksal knüpft, gleicht er „an wunderbarer, geheimer, ewig unbegriffner Bahn.“

Man sieht hiernach ohne Weiteres: wenn er vor dem entscheidenden Schritte anhält und zaudert, so ist es ganz unmöglich, daß dies innere Schwanken mit einer freiwilligen Selbstüberwindung, mit ernstem Aufgeben seiner ehrgeizigen Pläne enden könnte; dies würde nichts Geringeres sein als das Aufgeben eines untrennbaren Bestandteiles seines Charakters. Der einmal in seinem Kopfe aufgestiegene Gedanke an königliche Macht und gebietende Weltstellung kann unter keinen Umständen wieder zur Ruhe kommen. Dies ist von vornherein entschieden. Ist er also unentschlossen, so kann dies die Bedeutung nicht haben, als könne er sich auch anders entscheiden, sondern die Sache steht so: es liegt für ihn in seiner gegenwärtigen Stellung jeder Druck, jede drängende, die oben dargelegten Hemmnisse seines Entschlusses überwiegende Entscheidung völlig fern. Er ist unbeschränkter, hochgebietender Generalissimus aller kaiserlichen Heere und ist sich bewußt, daß er thatsächlich Herr seines Kaisers ist und in jedem Augenblick seine Uebermacht bethätigen kann. Dies Bewußtsein schmeichelt seinem Ehrgeize, er schwelgt in dem Gedanken seiner Größe, der gegenwärtigen wie der künftigen, und empfindet mit einer gewissen inneren Genugthuung, mit einem dämonischen Wollustgefühl der Rache, daß der Kaiser, der schweren Undank gegen ihn gezeigt hat, jetzt so zu sagen von seiner Gnade lebt; freilich ohne zu bedenken, oder wenigstens ohne sich klar zu vergegenwärtigen, daß dies alles auch dem Kaiser bewußt ist, und daß für diesen darin ein unab-

lässiger Stachel liegen muß, solchem unnatürlichen Verhältnis ein Ende zu machen. Man sieht, so lange er sich in seiner Macht sicher weiß, so lange also bei der Überlegung des Entschlusses die Wahl so liegt: entweder ins Ungewisse den großen Schritt thun oder unangefochten in seiner unvergleichlichen Stellung mit ihrer ungeheuren Fülle an Ehre und Macht verbleiben, so lange ist eben nichts vorhanden, was ihn zur Entscheidung triebe. Diese kann nur dann eintreten, wenn sich die bezeichnete Alternative so verschiebt, daß sie lautet: entweder der große Schritt ins Ungewisse, mit der Aussicht auf königliches Gelingen, oder „Sinken in die Nichtigkeit."

Die ganzen fünf Akte der Piccolomini liegen vor diesem Zeitpunkte. Unmöglich kann also bereits hier eine Entschließung eintreten, und es ist ungemein kurzsichtig, gerade hier, wie es z. B. Hettner thut, von kläglicher Unentschlossenheit, von thörichtem Zaudern zu reden und die Beschuldigung zu erheben, wo „alle, alle sehen," sei er der einzig Blinde. Blind ist er nur Oktavio gegenüber, das freilich ist zuzugeben; aber das steigt, wie wir gesehen haben, so aus dem tiefsten Grunde seines Charakters hervor, daß man nicht daran rütteln kann. Im übrigen kennt und überschaut er ganz genau die Verhältnisse, er empfängt seine geheimen Briefe und weiß, was man in Wien gegen ihn plant. Auch unentschlossen ist er nicht in dem Sinne, daß er schwanke oder ängstlich zaudere; es ist nur bis jetzt für ihn der bestimmte Antrieb zur That noch nicht vorhanden. Der Dichter führt ihn uns in einem Zustande vor, wo die Kräfte, die auf ihn einwirken, sich noch im Gleichgewichte befinden. Hier kann man im strengen Sinne noch gar nicht sagen, daß er jenes Ziel „wolle." Denn wenn auch mächtige Motive vorhanden sind und der Zweck klar vor seiner Seele steht, so muß doch, wie wir gesehen haben, der bestimmte Entschluß des Handelns noch fehlen. Er hat deshalb nicht unrecht, wenn er nachher sagt, „beschlossene Sache" sei es nie gewesen, obwohl diese Worte freilich in der Selbsttäuschung gesprochen werden, als sei es ihm möglich gewesen, das Ziel aufzugeben. Er steht auf der Höhe

ungeheurer Macht, und das „königliche Bild," das er im Innern trägt, ist zwar lebhaft und lockend genug, seine Gedanken zu beschäftigen und festzubannen, aber nicht stark genug, ihn jetzt zu einer gewaltsamen Änderung seiner Lage zu veranlassen. Freilich fühlt er, daß die Stunde des Handelns herannaht. Als er von den Umtrieben seiner Wiener Feinde hört, sagt er sehr bestimmt, und zwar im Selbstgespräch: „Drum, keine Zeit verloren!" Und in der That bereitet er die Möglichkeit der Ausführung wirksam vor. Schon daß er alle seine Truppen in Pilsen um sich geschart und Frau und Tochter herbeschieden hat, ist ein wichtiger Schritt und wird auch von Oktavio so gefaßt; er beauftragt Illo, ihm die Unterschrift der Generäle zu verschaffen und wirkt auf die Gemüter derselben durch seinen scheinbaren Rücktrittsentschluß mächtig ein. Wenn er nun trotzdem sagt: „Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will," so ist augenscheinlich, daß er eben meint, die Wege noch offen zu haben. Und das mit Recht; denn vor Sesins Gefangennahme, so bezeugt es ihm ausdrücklich Gustav Wrangel, war es noch immer möglich, die Verhandlungen mit den Schweden fallen zu lassen und dabei doch Generalissimus des Kaisers und der militärisch und politisch mächtigste Mann in Deutschland zu bleiben. Wenn er hieran denkt, kann er wohl manchmal so sprechen, wie Terzky III 1 mißmutig hervorhebt, als sei ihm nur darum zu thun, auf seinem Platz zu bleiben. Und nur für den Fall, daß er dies kann, gilt das Wort, daß er noch nicht sagen könne, was er thun wolle. Denn für den andern Fall ist auch jetzt schon sein Entschluß felsenfest. „Nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht! Absetzen sollen sie mich auch nicht. Darauf verlaßt euch." Das sind Worte, die uns den seinem Charakter dann allein möglichen Entschluß mit voller Deutlichkeit zeigen, viel bestimmter sogar als nachher beim Eintritt der Notwendigkeit; höchst natürlich, denn jetzt, noch in der Ferne, sieht er nur die eine Seite; das Verbrecherische packt ihn erst, als er plötzlich hart vorm Abgrunde steht. Aber mit Absicht läßt ihn der Dichter hier dies so scharf aussprechen, damit wir nachher

bei allem Aufbäumen seines sittlichen Bewußtseins nie das Gefühl verlieren, daß dieser Mann den andern Weg zu wählen gar nicht imstande ist.

Das Ereignis nun, welches diese plötzliche und entscheidende Verschiebung des Gleichgewichts bewirkt, ist Sesins Gefangennahme; sie macht seine bisherige Stellung, in welcher er sich trotz aller Anfeindungen immer noch sicher wußte, mit einem Schlage zur vollen, klaren Unmöglichkeit und stellt ihn mit einem gewaltigen Ruck auf eine ganz neue Wegscheide: der Pfad, der bisher auf gleicher Höhe sicher dahinging, reißt ihn plötzlich zum tödlichen Abgrund, während der andere Weg nach wie vor ihm lockende, lichtbeglänzte Gipfel zeigt. Jenes Gleichgewicht der Kräfte, welches seine Thatkraft und Entschließungsfähigkeit gleichsam latent gemacht hatte, ist nunmehr völlig beseitigt, die Entscheidung muß erfolgen. Aber zweierlei ist hiernach klar: der übermächtige, plötzlich auf ihn einstürmende Antrieb zur That kann nur aus einer solchen Verschiebung der Dinge hervorgehen, welche für ihn die Freiheit der Wahl ausschließt; der Dichter hat die Dinge so gefügt, daß wir gestehen müssen: für diesen Charakter, in diesen Verhältnissen mußte notwendigerweise irgend einmal ein Augenblick kommen, wo er nicht mehr konnte wie er wollte, wo er die That vollbringen mußte, weil er sie gedacht, und nicht umhin konnte zu bekennen: „Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!“ Und zweitens: so wenig wir in seinem anfänglichen Nichtentschlossensein („Unschlüssigkeit“ kann man es gar nicht nennen) eine erniedrigende Charakterschwäche sehen konnten, ebensowenig liegt eine solche in diesem jetzt ihn ergreifenden Zwange. Denn was ihn jetzt zum Handeln nötigt, ist ja gar nichts anderes als die innere Notwendigkeit und Folgerichtigkeit seines eigenen Charakters. Der Zwang, den er empfindet, ist soweit entfernt, als ein blindes Ungefähr von außen auf ihn einzudringen, daß er vielmehr, wenn irgend etwas, aus der innersten Tiefe seiner Gemütsanlage quillt. Denn für einen anderen Charakter in seiner Lage würde ja trotz Sesins Gefangenschaft, trotz Sternenstunde und Oberst Wrangel diese Notwendigkeit

gar nicht im mindesten vorliegen. Wenn er wirklich wollte, könnte er auch jetzt noch den Verrat meiden; aber, das ist der Punkt, er kann seinem Charakter zufolge nicht anders wollen. Wenn er sagt, er müsse „Gewalt ausüben oder leiden," so erwidert ihm Max mit vollem Rechte, daß er auch jetzt noch ehrenvoll, ja „mit Glanze" vom Schauplatz treten könne, und deutet ihm an, wie er mit den Seinen noch ein glückliches, preisenswertes Menschendasein führen könne. Und daß man ja nicht glaube, dies sei eine bloße Einbildung des jugendlichen Piccolomini; auch die Gräfin Terzky, die weltkluge Kennerin der politischen Lage, ist ganz genau derselben Meinung: „Reis' hin nach Wien (nimm eine volle Kasse mit!), erkläre, du habest der Diener Treue nur erproben, den Schweden nur zum Besten haben wollen."*) Sicherlich selbst jetzt, nachdem Sesins Gefangennahme den Wiener Feinden die Einsicht in alles gegeben hatte, was geschehen, hätte man, wenn er nur das Verbrechen unvollführt ließ, den furchtbaren Mann schwerlich angetastet; er konnte ungefährdet auf seine Schlösser gehen, im Vollbesitze seines Ruhmes und seines unermeßlichen Reichtums, konnte daselbst „jagen, baun, Gestüte halten, sich einen Hofstaat gründen, gast-

*) Dieser Rat ist sogar geschichtlich überliefert. Schiller erzählt im Dreißigjährigen Kriege (Goedeke VIII, S. 345), noch „auf der Flucht nach Eger" habe „einer aus seinem Gefolge" dem Herzog den dringenden Rat erteilt, lieber noch jetzt zum Kaiser zurückzutreten. Auf Wallensteins Frage, wie das möglich sei, habe jener geantwortet: „Sie haben vierzigtausend Armierte (Dukaten mit geharnischten Männern) in der Truhen. Die nehmen Sie in die Hand und reisen geraden Weges damit an den kaiserlichen Hof. Dort erklären Sie, daß Sie alle bisherigen Schritte bloß gethan, die Treue der kaiserlichen Diener auf die Probe zu stellen und die Redlichgesinnten von den Verdächtigen zu unterscheiden. Am kaiserlichen Hof wird man Sie mit den vierzigtausend Armierten gewißlich willkommen heißen und Sie werden wieder der erste Friedländer werden." „Der Vorschlag ist gut," antwortete Wallenstein nach einigem Nachdenken, „aber der Teufel traue!" — Schillers Quelle ist hier, wie Boxberger in Gosches Archiv II, S. 166 bemerkt, Herchenhahn „Geschichte Wallensteins" (1790), welcher die Zahl der Dukaten, die Wallenstein „im Koffer" habe, auf „Vier hundert tausend" angiebt, und hinzufügt, der ungenannte Ratgeber sei wahrscheinlich Seni gewesen.

frei offne Tafel geben, kurz ein großer König sein — im Kleinen." Ohne jeden Zweifel hat die Gräfin damit Recht. Wenn er also mehrfach versichert, daß er den Schritt zu seiner Sicherheit, „aus Notwehr" thue, so ist gar nicht daran zu denken, als handele es sich um Tod und Leben. Keineswegs; nur mit seiner politischen Bedeutung war es freilich für immer aus; und bei diesem Gedanken schlägt sein Ehrgeiz, das Feuer seiner Herrscherseele, in mächtigen, hellen Funken empor:

„Eh ich sinke in die Nichtigkeit,
So klein aufhöre, der so groß begonnen,
Eh spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
Für jede fluchenswerte That."

Hiernach ist also anzuerkennen: für ihn ist die Lage unbedingt zwingend, er kann jetzt nicht anders wollen, der Weg des Verbrechens ist jetzt der einzige, den er vermag zu gehen. Für tausend andere Menschen, die gar nicht etwa kleinsinnig oder feige oder unempfindlich für Ehre zu sein brauchten, würde das, was ihn so furchtbar schüttelt und ihm jede Faser seines Gemütes empört, ein freundlich lockendes, ja höchst begehrenswertes Bild der Zukunft sein. Der Zwang liegt also durchaus in seinem Charakter, und des Dichters Kunst hat es uns aufs lebhafteste fühlbar zu machen gewußt, daß für diesen Charakter in irgend einem Augenblicke ein solcher Zwang eintreten mußte.

Daß der Dichter bei diesem bedingungslos nötigenden Zwang der Entschließung doch den Schein gewahrt hat, als ob Wallenstein auch anders könne, ist ein großer Triumph seiner Kunst, und er hat manche Erklärer seines Werkes dadurch getäuscht. Aber eine unrichtige Auffassung dieses Punktes kann hiernach nur auf einer verfehlten Grundanschauung von Wallensteins Charakter beruhen. So behauptet Fielitz S. 23: „Wenn Max zur rechten Zeit zu Gehör gekommen wäre, so würde es ihm sicherlich gelungen sein, Wallenstein vor der That zu bewahren." „Spräche er nur zur rechten Zeit sein offenes und edles Wort, er würde sicher und leicht die Garne

der Bösen zerreißen.“ Er faßt nämlich das ganze Stück so auf, daß der Held „weniger selbsthandelnd ist als vielmehr ein Gegenstand, um den Gut und Böse sich streiten.“ Infolgedessen ist ihm der Augenblick, wo Max verhindert wird, vor Abschluß des schwedischen Bündnisses zum Herzog zu gelangen, d. h. seine Abweisung durch die Gräfin Terzky I 7 der entscheidend wichtigste Punkt, die „Katastrophe“ der Tragödie. Schon äußerlich ist dies wenig einleuchtend, denn dies Zuspätkommen des „guten Engels“ Max ist vom Dichter in der Darstellung gar nicht so betont, daß man es für den Wendepunkt des Stückes halten könnte. Aber vor allem, wo bleibt Wallensteins Charakter? Fielitz sagt S. 35: „Er muß sich binnen wenigen Minuten entscheiden, seinen Plan auszuführen oder auf ewig zu begraben. Möglich ist ihm beides, auch letzteres ohne Schande, doch mit Aufgabe des Kommandos notwendig verbunden.“ — Aber das ist ja gerade der Angelpunkt des Ganzen, daß diese Aufgabe des Kommandos ihm schlechthin unmöglich ist, daß er weit eher seinen Namen dem Abscheu der Welt preisgeben als zurücktreten kann. Wenn das nicht sein Ernst sein soll, was bleibt dann von seinem Charakter übrig? Ein Wallenstein, dem der von Max so lockend, von der Gräfin so höhnisch gezeichnete Rücktritt ins Privatleben „möglich“ ist, der unter Umständen dies Sinken in die Nichtigkeit sich behaglich gefallen ließe, ist kein Wallenstein mehr. Sein Charakter würde dadurch nicht bloß verändert, sondern geradezu vernichtet. Man stelle sich nur einen Augenblick vor, er thäte nach diesem Rat: er ginge nach Schloß Friedland und Reichenberg, wo er „dem großen Trieb, dem prächtig schaffenden,“ durch Bauen und Jagen Genüge thäte. Er könnte dann vielleicht ein lieber, vortrefflicher Vater und Schwiegervater werden, aber wahrhaftig kein Wallenstein mehr sein; und dabei würde man ihm trotzdem nicht recht über den Weg trauen können, weil er doch einmal nach der verbotenen Frucht gegriffen hätte und man daher immer fürchten müßte, die ihm durch Max aufgeschwatzte Entsagung könne ihn über Nacht wieder bitter gereuen. Kurz, dann wäre die kühn

umgreifende Gemütsart wirklich nicht viel mehr als Phrase, dann wäre der Held wirklich ein verächtliches, haltloses Wesen, das nicht wüßte, was es will, ein Mensch ohne Selbstbestimmung, so zu sagen ohne Rückgrat. Es ist demnach nicht zu verwundern, wenn Fielitz ihn in der That „zum schwankenden, unschlüssigen, äußeren Einflüssen hingegebenen Kinde" (S. 25) werden läßt; das ist sein Wallenstein allerdings, aber der Schillersche niemals.*)

Es ist hiernach völlig ausgeschlossen, daß Maxens Zuspätkommen den tragischen Wendepunkt des ganzen Stückes bilden sollte. Diese Vorstellung ist ebenso unrichtig wie die daraus hervorgehende Auffassung der unmittelbar folgenden Scene, des großen Auftritts mit der Gräfin Terzky, als ob diese es sei, die den Helden zur That bringe, während er ohne sie den Entschluß nicht gefunden haben würde. Otto Ludwigs Wort, Wallenstein, der sich allen überlegen dünke, sei „der Spielball aller," bezieht sich gerade auf diese Scene. Der Dichter, meint man, scheine recht absichtlich seinen Helden herabgedrückt zu haben, indem er ihm selbst jetzt noch den Ruhm eines eigenen freien Entschlusses entzog. Der Sinn dieses Vorwurfs ist also wirklich der: wäre die Gräfin nicht, so würde sich Wallenstein anders entschlossen und es „lieber doch nicht gethan" haben d. h. in die Nichtigkeit gesunken sein. Ich meine, wer das Drama so überblickt, wie es im Obigen geschehen ist, für den ist dies ein geradezu abenteuerlicher Gedanke, der keines Wortes weiterer Widerlegung bedarf. Es fragt sich für uns vielmehr nur, da dies der Zweck der Scene nicht sein kann, wozu denn der Dichter einen so ergreifenden und dabei so umfangreichen Auftritt geschaffen hat. Die Antwort ist einfach: weil er ein Drama schrieb. Warum hätte sich Wallenstein

*) Die obige Besprechung war völlig abgeschlossen, als ich Kühnemanns Schrift (s. S. 32) las. Ich freue mich, daß seine Widerlegung von Fielitz' Ansicht, und zwar fast Punkt für Punkt, mit der meinigen übereinstimmt. Auf das Wichtigste, den Widerspruch gegen Wallensteins Charakter, hat übrigens schon Düntzer S. 203 hingewiesen.

nicht auch in einem Monolog alle Gründe selbst so klar machen können, daß ihm der notwendige Entschluß auch wirklich als notwendig einleuchtete? Gewiß, aber wo wäre die Lebhaftigkeit, das hinreißende Feuer, die beredte Überzeugungskraft geblieben, mit welcher jetzt die Gräfin den Helden wie den Zuschauer fortreißt und uns für den Augenblick wirklich überredet, daß Wallensteins Handlungsweise nicht bloß für ihn subjektiv unvermeidlich, sondern auch objektiv gerechtfertigt und unanfechtbar sei? Also ohne die Scene wäre das Stück sachlich nicht anders, nur dramatisch außerordentlich viel schlechter.

Es bleibt dabei: Der tragische Wendepunkt liegt nicht in dem Thun oder Lassen irgend einer anderen Person, sondern lediglich in Wallenstein selbst, in dem entscheidenden Entschlusse, der ihm unter den vorliegenden Umständen durch seinen Charakter unabwendbar notwendig aufgedrängt wird. Diesen Entschluß kann er sich vermöge der sittlichen Anlage seines Gemütes nur mit schwerer Mühe abringen, und dieses Ringen wird uns durch die andern hier eingreifenden Personen lebhaft vergegenwärtigt, aber das Ergebnis ist von vornherein zweifellos. Wenn Max auch rechtzeitig das Ohr des Helden erreichte, wenn auch die Gräfin Terzky gar nicht existierte, Wallenstein müßte sich doch so entscheiden; schwer, sehr schwer, aber er müßte; sein Charakter zwingt ihn. Daran kann kein Max und kein Illo, kein Wrangel und keine Gräfin Terzky sachlich irgend etwas ändern, sie alle können den psychologisch notwendigen Vorgang nur dramatisch lebendiger, anschaulicher, überzeugender machen.*) Auch Wallensteins Frage nach Maxens Abgange II 3 „Wo ist der Wrangel?", auf die Fielitz einiges Gewicht legt, kann nicht in dem Sinne gedeutet werden, als würde er, falls der Schwede noch da wäre, seinen Entschluß zurücknehmen. Wenn Fielitz sagt, sie zeige,

*) Gegenüber so unrichtigen Auffassungen wie die oben erwähnten ist es eine wahre Erquickung, wenn man bei Werder S. 176 die klaren Worte liest: „Die Gräfin scheint in diesem Moment die Hauptagierende zu sein, sie ist es nicht." „Wallenstein, auch wenn sie gar nicht da wäre und mitspräche, würde und müßte sich zum Abfall entschließen."

daß Max den Helden „noch einmal ins Schwanken" bringe, so ist dies natürlich zuzugeben;*) aber wäre Wrangel noch da, ließe Wallenstein ihn wirklich zurückrufen und überlegte sich's immer wieder von vorn, die Entscheidung müßte immer wieder ebenso ausfallen; sie kann nicht anders, und wenn er noch zehnmal ins Schwanken geriete, was uns der Dichter billigerweise ersparte. Man bringe das Pendel hundertmal aus dem Gleichgewicht, es fällt immer wieder zurück und wird nie in einer andern als der von der Schwerkraft geforderten Lage verharren.

Dies also ist gegen den Vorwurf der Unfreiheit und Unentschlossenheit geltend zu machen. Aber noch mehr. Wenn hiernach wohl zugegeben werden wird, daß Wallenstein nicht wie ein äußeren Einflüssen hingegebenes Kind, sondern durchaus seinem Charakter gemäß d. h. frei handelt, so könnte doch eine Gebundenheit durch die äußeren Ereignisse bestehen zu bleiben scheinen, insofern diese ihn in jene Zwangslage bringen, aus der es nach seinem Charakter nur den Ausweg des Verbrechens giebt. Indes dies würde doch nur dann behauptet werden können, wenn diese Ereignisse wirklich im eigentlichen Sinne als äußere d. h. als unabhängig von seinem eigenen Handeln zu betrachten wären. Aber dies ist ganz und gar nicht der Fall. Denn Sesinas Gefangennahme, an der alles hängt, ist sicherlich kein Ereignis, das ohne sein Zuthun gleichsam von außen her auf ihn einstürmt und ihn zu dem verhängnisvollen Schritte zwingt. Es ist vielmehr eben nur deswegen möglich, weil Wallenstein schon vorher so weit gegangen war, das Verbrechen schon so weit geplant hatte; die ungeheure Wirkung des Ereignisses ist also im strengsten Sinne des Wortes eine Frucht seines eigenen Thuns, und keines unbewußten Thuns, sondern eines mit dem vollen Gefühl des Verbrecherischen vorbreiteten verräterischen Einvernehmens mit den Feinden, also eine natürliche,

*) Viel zu viel ist, was Bulthaupt sagt (I, 294) es liege in dieser Frage, „ohne allen Zweifel der Vorsatz, die geschlossene Übereinkunft zu widerrufen."

ja bei der Wachsamkeit der Gegner notwendige Folge seines eigenen Handelns. Darüber ist sich auch Wallenstein selbst vollständig klar. Wohl nennt er die Gefangennahme „einen bösen Zufall.“ Aber er weiß sicherlich in diesem Falle so gut wie sonst, daß es trotzdem kein „blindes Ohngefähr“ ist, sondern „aus den tiefsten Quellen steigt,“ nämlich aus seinem eigenen „schlimmverwahrten Herzen,“ welches ihn zu Schritten führte, die nun eine verderbliche „Aussaat von Verhängnissen“ für ihn geworden sind. Darum klagt er in dem Monolog auch keineswegs die Hand des Zufalls an, sondern spricht es so unzweideutig als möglich aus:

„Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt.“

Will nun jemand einwenden: trotzalledem, möge auch einerseits der Zwang aus seinem Charakter hervorgehen und möge andrerseits das Ereignis, welches diese zwingende Lage schafft, eine Frucht seines eigenen Handelns sein, immerhin bleibe dies bestehen, daß sein Entschluß unter dem Druck einer solchen furchtbaren Wahl zwischen Vernichtung und Verbrechen zu stande komme; in dem Maße frei wie z. B. Macbeth bei der Ausführung des Mordes sei Wallenstein doch nicht, so ist darauf zu erwidern: allerdings, dies bleibt bestehen, und muß es, wenn die Absicht des Dichters bestehen bleiben soll. Wir empfinden in der That einen Zwang in seinem Handeln, der ihn „gewaltsam wider seinen Willen“ hineintreibt, und dies ist auch der einfache Sinn der berühmten Worte im Prolog, daß die Kunst die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zugewälzt habe. Denn auch hier ist unter den Gestirnen nicht ein außerweltliches Schicksal verstanden, sondern die natürliche Verkettung der Dinge, die ihn zwingt; und der Dichter wählt diesen Ausdruck, weil der Wahnglaube an die Führung der Sterne, wie er aus seinem Ehrgeiz hervorgeht und dadurch Mitursache seiner Schuld wird, ebenso auch die Ursache seiner Blindheit Oktavio gegenüber ist, welche ihm den furchtbaren Zwang der Umstände versteckt, bis es zu spät ist. Diese Unfreiheit bleibt allerdings bestehen. Wenn

ich vorher sagte, dem Schwanken vor der That die Berechtigung absprechen, heiße die Natur des menschlichen Herzens verkennen, so würde der eben bezeichnete Einwand die Absicht des Dichters und seines sittlichen Problems verkennen. Man stellt damit von vornherein Wallensteins Charakter auf eine zu niedrige Stufe. Schiller will nicht, wie Shakespeare im Macbeth, zeigen, wie in einer Natur, die ursprünglich für edle Regungen nicht unempfänglich ist, Ehrgeiz und Herrschsucht so ungeheuer angefacht werden können, daß sie über alle Schranken der äußeren wie der sittlichen Welt hinweg, durch Blut und Verbrechen, unbeirrt nach ihrem Ziele greifen; sondern er will uns veranschaulichen, wie der einmal aufgestiegene verbrecherische Gedanke, wenn es nicht gelingt ihn sofort zu ersticken, auch eine edle Natur zum Verderben führt. Somit gehört die starke Scheu vor dem Verbrecherischen der That, welche den tiefsten Grund seines Zauderns ausmacht und also auch die eigentliche Ursache ist, daß er in jene Zwangslage geraten muß, allerdings zu den wesentlich bestimmenden Zügen seines Charakters, ohne welche er nicht mehr Wallenstein wäre. Das darf man nicht außer acht lassen, wenn man sich die Entstehung seines hochfliegenden Planes vergegenwärtigen will. Ein mächtiges Gedankenbild von Größe, Ruhm und Herrschermacht steigt in ihm auf; es scheint als habe er alle Mittel in Händen, es zu verwirklichen. Aber der Weg zum Ziele geht durch ein Verbrechen. „Nicht ohne Schauder greift des Menschen Hand in des Geschicks geheimnisvolle Urne.“ Er hält an; mit seinen Thaten, aber nicht mit seinen Gedanken. Er fährt fort sich an dem Gaukelbilde der königlichen Hoffnung zu ergötzen, in der Meinung, daß die That, solange sie bloß in seinem Kopfe wohne, noch immer sein bleibe. „Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei?“ Aber dies ist ein Irrtum. Es ist unmöglich, so frei mit dem Gedanken zu spielen, ohne daß auch etwas davon in die wirkliche Welt überträte. Ja, wenn es wirklich bloß bei dem Gedanken bliebe, ohne daß sich das Begehren hineinmischte; aber er ist nicht jemand, der „im leichten Feuer mit dem Salamander lebt,“ sondern „zu der Erde

zieht ihn die Begierde." Er betrachtet jenes hohe, verführerische Bild stets unter dem Gesichtspunkt, daß es einmal ausgeführt werden soll; infolgedessen sucht er sich die Möglichkeit der Ausführung, die Bedingungen der Verwirklichung zu erhalten, er gewöhnt sich, die Weltereignisse danach zu beurteilen, ob sie ihm dies Ziel näher zu rücken oder zu entfernen scheinen, er giebt seinem eigenen Thun, bewußt oder unbewußt, eine dem entsprechende Richtung, er spart sich die Mittel auf und hält sich die Wege offen, und so thut er unvermerkt den Schritt aus der bloßen Gedankenwelt in die wirkliche Welt. Sobald aber dies einmal geschehen ist, so zieht ein Schritt den andern nach sich. „Leicht bei einander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Sachen." Hat er anfangs bloß die Feinde geschont, um den einstigen Frieden nicht unmöglich zu machen, so sieht er sich bald in unmittelbare Verhandlungen mit ihnen verknüpft; hat er anfangs nur auf die Anhänglichkeit seiner Truppen gebaut, so zeigt sich bald, daß er Schritte thun muß, sie vom Kaiser zu lösen und bloß an seine Person zu fesseln. Und so geht es mit der eisernen Folgerichtigkeit der wirklichen Welt, in welcher keine Ursache ohne ihre Wirkung bleiben kann, weiter und weiter, bis sich schließlich jene Mauer von seinen eignen Werken hinter ihm aufgebaut hat, die ihm die Umkehr hemmt. Dieses notwendige Weitergehen auf der abschüssigen Bahn hat Wallenstein verkannt, das ist der verhängnisvolle Irrtum seines Lebens. Er sieht nicht, daß seine bisherigen Schritte mehr als ein bloßes Gedankenbild sind, daß sie vielmehr plötzlich mit dem Gewicht vollzogener Thatsachen vor ihm stehen können.

Dieser Irrtum aber entspringt, wie sich gezeigt hat, mit Notwendigkeit aus seinem Charakter, nämlich einerseits aus seiner sittlichen Scheu vor dem Verbrecherischen der That und andrerseits aus seinem Stolze. Die erstere bewirkt, daß er überhaupt zögert, daß seine Hand schaudert in die Urne des Geschickes zu greifen: hätte er rasch und ohne Bedenken zugegriffen, vielleicht wäre es geglückt. Aus seinem Stolz aber geht, wie oben entwickelt, sein Wahnglaube hervor, der ihn verblendet und sicher

macht. Weder jene Scheu noch dieser Wahn lassen sich wegdenken, ohne seinen Charakter zu zerstören. Aber unmöglich können diese Eigenschaften unsere Teilnahme an dem Helden verringern oder ihn in unsern Augen herabdrücken. Im Gegenteil, es ist ein unvergleichlich anziehendes und erschütterndes Schauspiel, zu sehen, wie sein stolzes Herz durch eigene Verblendung sich in jene Zwangslage bringt, aus der es für ihn kein Entkommen als durch das Verbrechen giebt, während aus derselben inneren unabweisbaren Notwendigkeit des Charakters dieses Verbrechen erst dann unternommen wird, als es nicht mehr gelingen kann und somit seinen Sturz und Tod zur Folge hat.

Je tiefer man in Wallensteins Charakter eindringt, desto mehr verschwindet der Eindruck des Schwankenden und Schwächlichen, welches oberflächliche Betrachtung so oft an ihm getadelt hat. Die Entschließungen des Helden ankern insgesamt in dem festen Grunde seines Charakters, und es fehlt ihm keineswegs an jener „Ständigkeit," welche freilich der Herzog Karl August, ein Beurteiler von zwar natürlicher, aber keineswegs tiefer Auffassung, vermißte. Die vorher bezeichneten Vorwürfe erscheinen hiernach als ganz sonderbare Irrtümer, die nur ausgesprochen werden können, wenn man Schillers Helden, wie es z. B. Otto Ludwig thut, unter einen andern als den vom Dichter selbst klar bezeichneten Gesichtspunkt stellt. Wenn man ihn fortwährend zum Macbeth machen will, was er nun einmal nicht ist, so muß man natürlich fortwährend die größten Mängel in ihm entdecken. Und doch dürfte es keine Frage sein, welche von beiden Tragödien die gehaltvollere ist und mehr imstande, den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen. Mit so unwiderstehlich hinreißender Wucht uns Shakespeares gewaltiges Werk packt, eine noch nachhaltigere und innerlichere Wirkung auf unser Gemüt erzielt doch der Dichter, welcher uns zeigt, wie das Samenkorn des bösen Gedankens um sich wuchert, wie unmerkbar der Mensch dabei über die haarscharfe Grenze zwischen Gedanken und Wirklichkeit tritt, und wie der kleinste Schritt über diese Grenze uns unserer Freiheit berauben, uns auf die Bahn des Verbrechens und des

Todes zwingen kann. Die That, die „in meiner Brust noch mein“ war, gehört dann „den tückischen Mächten“ an, und ich kann sie nicht mehr regieren, so wenig ich der Kugel noch gebieten kann, „wenn sie einmal los ist aus dem Lauf,“ ihr nicht wehren kann, „den ärgsten Weg“ zu gehen. Der Dichter steigt in den tiefsten Schacht des menschlichen Herzens, und wir fühlen überall den verwandten Ton des allgemeinen Schicksals des Menschen, seines Hoffens und Begehrens, seines Fehlens und Strauchelns. Wer hätte nicht selbst schon einmal einen schmerzlichen Stachel im Herzen gefühlt, weil er „zu frei gescherzt mit dem Gedanken“? Wir empfinden, wenn dieser Königliche fällt, mit innerem Bangen die Hinfälligkeit aller menschlichen Größe und geben Gordon recht, daß „keiner da feste stehen möchte, wo er fiel.“ Kaum dürfte die tragische Furcht, das Gefühl der „Substitution“ sich zu erschütternderem Eindruck steigern lassen, als es in unserem Stücke geschieht, vor allem an den beiden Hauptpunkten, bei dem tragischen Ziele im ersten Akte von Wallensteins Tod, wo sich sein Schicksal knüpft, und sodann, wo es sich erfüllt, im letzten Akte.

Giebt man die Richtigkeit dieser Auffassung des Grundproblems in Wallensteins Charakter zu, so werden auch alle einzelnen Äußerungen desselben sich von hier aus leicht befriedigend erklären lassen. Der Punkt, bei dem wir hier so lange verweilt haben, die Entschließung des Helden, bildet, wie er der Wendepunkt der Handlung ist, so auch, richtig verstanden, den Schlüssel zu Wallensteins Charakter. Dieser selbst bedarf hiernach nur noch einiger ergänzender Ausführungen. Der Dichter hat, wie wir sehen, seinen Helden mit derjenigen Größe und Hoheit reichlich ausgestattet, welche dem Hauptträger der Handlung eines ernsten Dramas unerläßlich ist. Wir sehen eine gebietende, in jedem Sinne imponierende Gestalt vor uns, die noch durch den geheimnisvollen Glauben an sich selbst und die Führung der Sterne in einer eigentümlichen Weise gehoben erscheint. Auch milde, erwärmende, „liebenswerte Züge“ eines menschlichen Ge-

mütes fehlen nicht und bringen ihn, wie der Dichter im Prolog verheißen, unserm Herzen menschlich näher. Aber wir müssen uns wohl hüten, uns durch diese mächtig leuchtenden Züge die tiefen Schattenseiten des Bildes verstecken zu lassen. Ich spreche nicht davon, daß der Schritt, den er thut, ein Verbrechen ist; denn dafür hat ja der Dichter ausreichend gesorgt, daß wir dies nicht vergessen können, und daß wir auch fühlen, wie die sittliche Natur des Helden sich dagegen sträubt. Ich meine etwas anderes. Wir sahen, daß die Grundlage seines Charakters ein maßloses Selbstbewußtsein ist; er hält sich in jedem Sinne für ein begünstigt und befreites Wesen und fühlt, daß das Glück ihn auf kraftvoll leichten Götterarmen durchs Leben getragen hat. Hoch über die gemeinen Häupter der Menschen hin geht seine Bahn:

„Nichts ist gemein in meines Schicksals Wegen
Noch in den Furchen meiner Hand. Wer möchte
Mein Leben mir nach Menschenweise deuten?"

Eine solche Natur wird es kaum als ein Unrecht empfinden, alles im Leben, auch das Glück und selbst das Recht anderer Menschen, nur auf sich zu beziehen, nur von dem einen Gesichtspunkt aus zu betrachten, ob es ihm und seinen Zwecken dienen kann. Hierdurch erklären sich manche scheinbar widerstreitende Züge in seinem Charakterbilde. Betrachten wir z. B. sein Verhältnis zu Max. Er fühlt eine wahre und tiefe Neigung für ihn, das zeigen nicht bloß jene Worte: „Max, bleibe bei mir" u. s. w., sondern fast noch mehr seine tiefe, ergreifende Klage um den Geschiedenen:

„Die Blume ist hinweg aus meinem Leben,
Und kalt und farblos seh' ich's vor mir liegen. —
Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den goldnen Duft der Morgenröte webend. —
Was ich mir ferner auch erstreben mag,
Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder."

Und trotzdem, als er von Maxens Liebe zu Thekla hört, hat er nur Worte des Erstaunens über die Kühnheit des Jüng-

lings, der die Friedländerin davonzutragen hoffe. „Ist der Junge toll?“ fragt er. „Er ist ein Unterthan, und meinen Eidam will ich mir auf Europens Thronen suchen.“ Ja, er spricht in höchst verächtlichem Tone von „gemeiner Verwandtschaft“ und weist es weit von sich, „wie ein weichherziger Vater, was sich gern hat und liebt, fein bürgerlich zusammenzugeben.“ Hier ist nicht etwa ein Widerspruch. Er liebt Max wahr und wahrhaftig; aber in seine Kreise, in die Entwürfe seiner königlichen Größe darf ihm jener nicht treten. Alle andern Menschen, selbst Max, gelten und rechnen doch eben nur soweit für ihn mit, als sie bewundernd und seiner Größe dienend vorhanden sind. Insofern hat Max nicht unrecht, wenn er in seinem heftigen Schmerze ausruft:

„Der Gott, dem du dienst, ist kein Gott der Gnade.
Wie das gemütlos blinde Element,
Das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen,
Folgst du des Herzens wildem Trieb allein.
Weh denen, die auf dich vertraun, an dich
Die sichre Hütte ihres Glückes lehnen,
Gelockt von deiner gastlichen Gestalt!“

Auch Thekla fällt ihm unter denselben Gesichtspunkt. Mit stolzer Freude spricht er davon, daß er „den Kranz seines kriegerischen Lebens, in einen königlichen Schmuck verwandelt, um ihre schöne Stirne flechten könne.“ Aber auch sie ist ihm im Grunde doch nur ein Mittel, das seinen ehrgeizigen Zwecken dient, ja der Dichter läßt ihn dies recht scharf und verletzend aussprechen:

„Nein, sie ist mir ein langgespartes Kleinod,
Die letzte, höchste Münze meines Schatzes,
Nicht niedriger fürwahr gedenk' ich sie
Als um ein Königsscepter loszuschlagen.“

So ist der Charakter durchweg gezeichnet. Irgend ein Zug selbstlosen Edelmuts oder hochherziger Aufopferung für das Wohl anderer ist diesem Bilde ganz fremd: er und er allein ist der Mittelpunkt seines ganzen Wollens und Denkens. „Was er auch will und vollbringt, nur sich will er“ (Werder). Dies ist es, was Schiller in seinem Briefe an Körner vom

28. November 1796 mit den Worten bezeichnet, Wallensteins Charakter sei „nie edel und dürfe es nie sein.“

Unter diesem Gesichtspunkt wird auch jener schlimmste Zug verständlich werden, den der Dichter sich nicht gescheut hat, seinem Helden anzuheften, und der nicht wenigen Lesern lebhaften Anstoß und sehr großes Ärgernis gegeben hat. Ich meine das schon oben berührte Betragen Wallensteins gegen Buttler, von welchem wir II 7 durch Oktavio hören, sein hinterlistiges und zweizüngiges Spiel mit dem doppelten Briefe. Vielen scheint dieser Zug schlechterdings unvereinbar mit der Größe des Helden, und ich habe ernsthaft die Frage erörtern hören, ob nicht vielmehr Oktavio, die „falsche Katze,“ den Brief gefälscht habe. Natürlich kann davon keine Rede sein, schon deswegen nicht, weil der Dichter, wenn er dies gewollt hätte, es ganz unzweideutig hätte ausdrücken müssen. „In diesem Falle,“ sagt Werder mit Recht, „käme Wallenstein durch eine infame, nichtsnutzige Intrigue um, und das Ding wäre schäbig, kläglich und jammervoll statt groß und furchtbar.“ Vielmehr entnahm er den Zug aus der geschichtlichen Überlieferung, nach welcher Wallenstein, wie Schiller in seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges erzählt, dem Illo einen solchen Streich gespielt haben soll, den er nun seinem dramatischen Zwecke gemäß auf Buttler übertrug. Allerdings ist eine Stelle vorhanden, die den Leser beinahe irre machen könnte. Denn III 4 spricht Wallenstein davon, daß ihn eine dunkle Stimme des Herzens vor Buttler warne. „Ein Gefühl,“ sagt er, „des ich nicht Meister bin (Furcht möcht' ich's nicht gern nennen), überschleicht in seiner Nähe schaudernd mir die Sinne.“ So kann doch kaum jemand sprechen, der sich einer so schweren Schuld gegen jenen bewußt ist; er müßte es ja ganz genau wissen, warum ihm in Buttlers Gegenwart unheimlich zu Mute wird. Indes er spricht diese Worte nicht für sich, sondern in Illos Gegenwart, und sie sind wohl ein absichtlich verhüllter Ausdruck einer wahren Regung. Freilich hätte der Dichter, da er den herben Zug brauchte und brauchen wollte, gut gethan, die Sache lieber noch deutlicher zu machen und dem Leser schon

vorher eine Andeutung zu geben. Picc. II 6, wo Wallenstein Illo nach der Stimmung der verschiedenen Obersten fragt, stand im Manuskript nach Vers 875 noch die Frage: „Und Buttler der Dragoner?“ Darauf erwiderte

Illo.

„Was hast du mit dem stillen Mann gemacht?
Der kommt hierher, ganz Ernst für dich und Eifer.

Wallenstein.

Er ist der unsre, und ich weiß warum.“

Es ist zu bedauern, daß die Verse vor dem Druck wieder gestrichen wurden, sie ließen uns ein verstecktes Mittel dieser Art ahnen. Aber in keinem Falle ist der Zug unvereinbar mit dem oben entwickelten Charakter Wallensteins. Man kann sich einen Grad von Selbstgefühl denken, bei dem das richtige Urteil über Recht und Unrecht gegen andere ins Schwanken gerät. Er glaubt zudem eigentlich Buttlern gar kein Unrecht anzuthun, indem er dessen Glück unlösbar an das seinige befestigt; es ist ihm gar kein Zweifel, daß er dadurch den bewährten Kriegsmann, dessen brennenden Ehrgeiz er kennt, auf eine weit höhere Stufe von Macht und Glanz hebt, als er im regelmäßigen Gange des Dienstes, auf der breitgetretenen Straße der gemeinen Pflicht, durch Grafentitel oder „Gnadenkettlein,“ jemals erreicht hätte, so daß jener im Grunde „einen guten Tausch“ treffen würde, wie Terzky Picc. IV 4 sagt. Der Betrug hat zwar natürlich zum Beweggrunde lediglich den eigenen Vorteil, aber er sagt sich dabei, daß er dem Betrogenen (wenn dieser nur nichts davon weiß!) durchaus nicht Schaden bringen, sondern ihn, ungeahnt wie die Vorsehung, zu höherem Glücke führen werde. Er denkt offenbar auch ihm gegenüber: „Mir angehören, mir gehorchen, das ist deine Ehre, dein Naturgesetz.“ Es ist hiernach nicht richtig, wenn Fielitz behauptet, der Mann, der bei Oktavios Verrat so rührend kindlich klage: „Dein schlechtes Herz hat über mein gerades den schändlichen Triumph davongetragen. Ein Kind nur bin ich gegen solche Waffen,“ könne unmöglich so gegen

Buttler gehandelt haben. Es ist vielmehr recht wohl verständlich, daß der Unterschied zwischen der Handlungsweise Oktavios und seiner eigenen in Wallensteins Augen außerordentlich groß ist. Oktavio ist ihm ja selbst nur einer der vielen, die auf ihn gepflanzt sind, deren „Kaiser“ er ist, deren Naturgesetz es ist, ihm anzugehören. Darum empfindet er dessen Verrat als eine That, bei der „die Natur aus ihren Grenzen tritt,“ während er Buttler gegenüber etwas gethan zu haben glaubt, was diesem zum Besten war, wenn er nur nicht unberufen in sein Geheimnis gedrungen, sondern die Frucht seiner hohen Pläne still, wie sich's gebührte, abgewartet hätte. Es ist ja ganz selbstverständlich, daß solche Betrachtungsweise die völligste Verkehrung des richtigen sittlichen Verhältnisses von Mensch zu Mensch ist, aber ohne Zweifel hat Schiller seinen Helden so haben wollen; nicht nur seine äußere „Größ' und Macht,“ sondern auch das Bewußtsein seiner überragenden geistigen Größe ist ihm in dieser Hinsicht „zum Fallstrick“ geworden.

Jedenfalls, meine ich, kommt man dem Verständnis des Dichters näher, wenn man scheinbar widersprechende Charakterzüge in dieser Weise abzuleiten und zu erklären sucht, als wenn man wie Fielitz darin kurzweg „einen recht klaren Beweis“ erblickt, daß „dem Dichter nicht von vornherein der Charakter seines Helden als eine klar geschaute Einheit vorschwebte, sondern daß er die Zeichnung desselben dem Bedürfnis der Handlung, ja hier sogar dem Bedürfnis des Augenblicks untergeordnet habe.“*) Nach Fielitz ist es nämlich unserm Dichter mit dem Charakter Wallensteins so gegangen: er hatte sich vorgenommen, den Helden zum Gegenstand des Streites zwischen Gut und Böse zu machen; infolgedessen mußte er ihm ein starkes Schwanken, also Unselbständigkeit geben. Nun kam er aber ins Gedränge, weil er ihn daneben „doch einigermaßen als Helden zeichnen und nament-

*) Auch Düntzer (S. 195) meint, Schiller habe sich zu dieser „Erfindung unglücklich hinreißen lassen, obgleich sie zu Wallensteins Charakter nicht passe,“ und auch Kühnemann (II, 86) findet „die Fiktion, daß Wallenstein einen solchen Brief geschrieben,“ sehr unwahrscheinlich.

lich Maxens hohe Verehrung motivieren" mußte; zu diesem Zwecke gab er ihm den „Ideenschwung." Da er endlich ein Motiv für Buttlers Rache brauchte, so schob er den Betrug mit dem Brief ein, ohne zu gewahren, daß „dieser schlechte Streich und jener Ideenschwung einander alle Glaubwürdigkeit nehmen." Das Auffallendste an dieser Ansicht ist mir, daß Fielitz hierin gar keinen so schweren Vorwurf gegen die Dichtung zu erblicken scheint, während nach meinem Erachten, wenn er recht hätte, dem Dichter hier wirklich das gefehlt haben würde, was den Dichter macht, die gestaltenschaffende Phantasie. Jener Grundirrtum der Auffassung, wonach Wallenstein nicht um seiner selbst willen da ist, sondern damit sich Gut und Böse um ihn streiten können, hat den scharfsinnigen Kritiker gehindert zu sehen, daß auf dem einheitlichen Grunde der geborenen Herrscherseele, die sich ihrer überlegenen, unvergleichlich genialen geistigen und sittlichen Kraft bewußt ist, sich alle diese Züge, die ihm so unvereinbar erscheinen, wie aus einem Keimpunkt ableiten lassen: das maßlose Selbstbewußtsein, das ihn zu dem Glauben an die Sterne führt und ihm den „Ideenschwung," den entsiegelten Blick des Joviskindes leiht, das sichere Gefühl, daß er der Mann des Schicksals ist und „dem Herrschtalent den Herrschplatz erobern" muß, der schrankenlose Ehrgeiz, der nur sich kennt, und die vollendete, ich möchte sagen unbefangene Selbstsucht, die das Recht anderer nicht sowohl mißachtet als vielmehr gar nicht daran denkt, daß es existiert. Er selbst ist der Mittelpunkt der Welt, die Sonne, um die sich alles dreht, und jeder, der in seine „Sphäre" kommt, muß ihm willenlos und dienstbar folgen samt seinem Ring und allen seinen Monden.

So steht Wallensteins Charakter als eine großartige, einheitliche Schöpfung vor uns, von lebenswahrer Anschaulichkeit und mit allen den Eigenschaften ausgestattet, welche geeignet sind, die tragischen Affekte des Mitleids und der Furcht in ungewöhnlich hohem Grade zu erregen, eine Persönlichkeit, deren mächtigem Eindrucke sich selbst mißgünstige Beurteiler meist nicht entziehen können. Es geht in dieser Hinsicht dem Helden

so wie dem ganzen Stücke. Wieviel ist es getadelt, was ist ihm alles vorgeworfen worden, und doch, wie Tomaschek („Schillers Wallenstein." Wien 1886) treffend bemerkt, kann in Bezug auf das ganze Werk niemand schließlich „ein Wort des Entzückens zurückhalten." Und es geht ihm darin nicht anders als dem Dichter selbst: kleine und große Tadler haben ihn angegriffen, gründlich und seicht, geistvoll und ärmlich, man hat ihn subjektiv und sentimental gescholten, ihm Unnatur und leeres Wortgeklingel vorgeworfen, ja ihm wohl gar den Dichternamen überhaupt abgesprochen, und doch möchte schließlich kein Deutscher ohne ihn leben.

5. Die anderen Charaktere.

Mit diesem Hauptcharakter kann sich zwar an Bedeutung keine der anderen Personen messen und besonders knüpfen sich an keine von ihnen so schwerwiegende und tiefgehende Folgen für die Auffassung des Ganzen. Wallenstein ist in jedem Sinne die Hauptperson; hat man ihn verstanden, so hat man im Wesentlichen Schillers Werk verstanden. Aber daneben ist die Anzahl der bedeutenden und ausgeführten Charaktere in unserm Stücke eine außerordentlich große, und die schöpferische Kraft des Dichters, die sich bei ihnen allen mit überlegtester Kunst auf die für den dramatischen Zweck notwendigen Züge beschränkt, aber trotzdem überall volle, lebendige Menschen vor uns hinstellt, bewährt sich gerade hier in staunenswerter Weise.

Unter den vielen Personen, die den Helden als Freund und Feind umgeben, tritt als besonders bedeutsam das Haupt seiner Gegner hervor, der eigentliche Lenker der Handlung, Oktavio Piccolomini. Mußten wir uns bei Wallenstein davor hüten, uns durch die Macht seiner Persönlichkeit das sittliche Urteil nicht allzusehr zu seinen Gunsten verschieben zu lassen, so findet hier das Gegenteil davon statt. Oktavios Charakter erscheint leicht in einem gehässigen Lichte. Wallenstein sagt:

„Das war kein Heldenstück, Oktavio!
Nicht deine Klugheit siegte über meine,
Dein schlechtes Herz hat über mein gerades
Den schändlichen Triumph davongetragen.“

Er nennt ihn einen schwarzen Heuchler und den lügenkundigsten der Geister. Ebenso urteilt nicht nur die Gräfin und alle aus des Herzogs Umgebung, sondern auch Max gesteht: „Ich will den Vater nicht verteidigen. Weh mir, daß ich's nicht kann!“ Es ist wohl kein Zweifel, daß viele Leser, besonders solche in jugendlichem Alter, geneigt sind, dem zuzustimmen. Dagegen ist Goethes Wort bekannt, der mit starkem Ausdruck von „solchen Schuften“ spricht, die „sich unterstehen können, den Oktavio einen Buben zu nennen.“ Es leuchtet sofort ein, daß das Gehässige, welches seine Person umgiebt, nicht liegen kann in der Wahl, die er in dem schwebenden Konflikt getroffen hat, indem er überhaupt auf die Seite des Kaisers tritt. Ein Mann von Ehrgefühl und Gewissen kann gar nicht anders handeln; Max trifft ja dieselbe Wahl, und jeder fühlt die sittliche Notwendigkeit. Noch dazu erfüllt er diese Pflicht, die ihm die höchste irdische ist, mit augenscheinlicher, drohender Gefahr seines Lebens; er weiß, daß der leiseste Verdacht des Generals Freiheit ihm und Leben kosten würde. Dennoch ist er nicht einen Augenblick schwankend, die unbedingte Pflichterfüllung ist ihm etwas ganz Selbstverständliches. So ist er im ganzen Drama die einzige Person, die mit klarem, ruhigem, besonnenem Bewußtsein nach einem wohl erkannten Ziele strebt und es mit staatsmännischer Umsicht erreicht.

Aber bei jeder menschlichen Handlung müssen wir außer dem unmittelbaren Ziele, das sie erstrebt, hier der Vereitelung von Wallensteins Verrat, behufs sittlicher Beurteilung noch zweierlei unterscheiden: die inneren Beweggründe des Handelns und die Mittel der Ausführung. Das Ziel, sahen wir, ist ohne Zweifel das sittlich richtige; aber auch die Beweggründe, die es ihn erstreben lassen, sind nicht tadelnswert. Zwar wird von seinen Gegnern gelegentlich angedeutet, er handele aus

selbstsüchtigen Motiven, um Gnadenbezeugungen oder Rangerhöhung vom Kaiser zu erlangen; er habe sich sein ganzes Leben lang abgequält, „sein altes Grafenhaus zu fürsten," und wirklich erreicht er ja am Schluß des Stückes diese Erhöhung. Selbst Max sieht ihn II 7 mit „zweifelhaftem Blicke" an und spricht den Verdacht aus, der Vater habe es „mit Vorbedacht" bis dahin getrieben: „Du steigst durch seinen Fall. Oktavio, das will mir nicht gefallen!" Indes alles dies hält offenbar nicht stich, es sind entweder Äußerungen seiner Todfeinde oder der heftigsten Leidenschaft seines Sohnes. Der Dichter zeichnet ihn durchaus nicht als eine selbstsüchtige Natur; wir haben keinen Grund die Reinheit seiner Triebfeder anzuzweifeln, sondern die Beweggründe, die er selbst angiebt, sind die wahren. Sie sind mit dem einen Worte zu bezeichnen: „Es gilt Kaisers Dienst." Er ist ein Mann der Pflicht, des Gesetzes, der Ordnung. Er kann in Wallensteins Plänen gar nichts anderes als Verrat und Umsturz erblicken. Für die etwaige phantastische Größe darin hat sein nüchterner und kühl überlegender Verstand keinen Sinn. Er ist eine wesentlich konservative Natur und fühlt sich in seinem Gewissen gedrungen, selbst mit eigener Lebensgefahr seiner Pflicht getreu zu sein:

„Was ich dabei zu wagen habe, weiß ich.
Ich stehe in der Allmacht Hand. Sie wird
Das fromme Kaiserhaus mit ihrem Schilde
Bedecken und das Werk der Nacht zertrümmern."

Und ganz ohne Zweifel ist er es, dessen umsichtiges und entschlossenes Handeln den Staat rettet. Dies alles ist höchst ehrenwert und geeignet ihm unsere volle Hochachtung zu erwerben.

Aber nun kommen wir zu den Mitteln seines Handelns. Der „Weg der Ordnung," den er so schön preist, führt ihn diesmal wirklich „durch Krümmen," und das ist es, was uns seinen Charakter wieder entfremdet. Er täuscht Wallenstein über seine Gesinnung und sagt selbst, daß er ihn mit seinen Horchern rings umgeben habe, während jener ihm volles Ver-

trauen schenkt. Ein solches Verfahren empfinden wir notwendig als niedrig und verwerflich. Wie rechtfertigt er es selbst? „Nicht würdig war er meiner Wahrheit mehr," sagt er auf Maxens Vorhaltung. Die Frage ist, ob wir ihm diese Rechtfertigung gelten lassen können, mit andern Worten, ob wir anerkennen müssen, daß man einem Verbrecher gegenüber, der den Umsturz des Rechtes plant, lügen dürfe, um jenes Verbrechen zu vereiteln. Offenbar hat sich doch ein solcher Verbrecher bereits seinerseits außerhalb der menschlichen Gesellschaft gestellt und dadurch diejenige Grundlage sich selbst entzogen, auf welcher jede Gemeinschaft, jeder Verkehr von Mensch zu Mensch beruht, die Wahrhaftigkeit. Wenn mir ein Räuber mit drohender Waffe entgegentritt, soll ich verpflichtet sein ihm die Wahrheit zu sagen? Gewiß nicht. Wallenstein selbst weiß sehr gut, daß sich alles vereinigt um mit allen Mitteln den gemeinen Feind, das wilde Tier zu jagen, das mordend einbricht in die sichre Hürde, worin der Mensch geborgen wohnt. Aber alles dies ist zwar dann richtig, aber auch nur dann, wenn mich mit jenem Räuber oder Hochverräter kein anderes Band bindet als dasjenige, welches dieser eben zerrissen hat, das allgemeine Band von Mensch zu Mensch oder von Staatsbürger zu Staatsbürger. Dagegen wird dasselbe Verhalten zur Lüge und zum empörenden Betruge, sobald ich gleichzeitig in einem anderen, näheren menschlichen Verhältnis zu jenem stehe. Und so liegt hier der Fall. Als er von Isolanis Verrat hört, sagt Wallenstein kühl: „Kein menschlich Band ist unter uns zerrissen. Fahr' hin, ich hab' auf Dank ja nie gerechnet." Aber Oktavio? Sie haben dreißig Jahre zusammen ausgelebt und ausgehalten, in einem Feldbett geschlafen, aus einem Glas getrunken.*) Oktavio weiß und sieht, daß Wallensteins Vertrauen zu ihm keine Schranken kennt, daß er ihm gegenüber

*) Vgl. Paulsen, „System der Ethik," S. 558 ff.: „Die Lüge zerstört, soviel an ihr ist, Glauben und Vertrauen überhaupt." Also durchaus nur da, „wo schlechterdings kein Vertrauensverhältnis besteht, weder ein besonderes noch das allgemein menschliche," z. B. dem „Einbrecher" gegen-

„weit offen des Gedankens Thore läßt." Er fühlt auch offenbar selbst das Unwürdige seines Verfahrens, sucht sich jedoch darüber hinwegzuheben, indem er sagt:

„Befiehlt mir gleich die Klugheit und die Pflicht,
Die ich dem Reich, dem Kaiser schuldig bin,
Daß ich mein wahres Herz vor ihm verberge,
Ein falsches hab' ich niemals ihm geheuchelt."

Aber dies ist augenscheinlich ein trügliches Sophisma. Wer in solcher Lage, solchen Eröffnungen eines alten vertrauten Freundes gegenüber sein wahres Herz versteckt, der heuchelt eben dadurch ein falsches. Sehr deutlich lehren dies seine eigenen Worte zu Max:

„Wohl hab' ich mein Bedenken ihm geäußert,
Hab' dringend, hab' mit Ernst ihn abgemahnt,
Doch meinen Abscheu, meine innerste
Gesinnung hab' ich tief versteckt."

Wenn es ihm wirklich gelang, in solchen Gesprächen kein geradezu lügnerisches Wort zu sprechen, so ist er eben, wie Max es schlagend bezeichnet, „wahr mit der Zunge, mit dem Herzen falsch." Es ist danach vollauf begreiflich, wenn es der Herzog mit wahrhaft tödlicher Bitterkeit empfindet, als er die wahre Sachlage erfährt: „Wer das Vertraun vergiftet, o der mordet das werdende Geschlecht im Leib der Mutter." Züge wie der, daß Oktavio sogar mit „des Fürsten eignen Pferden" sein eiliges Entweichen bewerkstelligt (beiläufig gesagt, ein geschichtlich überlieferter Zug), erhöhen noch das Gehässige. Das natürliche Gefühl so vieler Leser zeigt sich also nicht als unbegründet.

Trotzdem kann hiermit das letzte Wort über Oktavio nicht gesprochen sein. Denn wir sind ihm die Frage schuldig, ob es denn überhaupt für ihn eine andere Möglichkeit gab, um zum Ziele zu gelangen. Max behauptet, ja:

über, kann die Pflicht der Wahrhaftigkeit als durch jenen aufgehoben betrachtet werden. Mit Unrecht bestreitet Lasson in seinem Bericht über Paulsens Buch (Preuß. Jahrbücher 1890. 2. Heft, S. 144) die Zulässigkeit „solcher objektiven Gesichtspunkte" zur Entscheidung derartiger Fragen.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

„O wärst du wahr gewesen und gerade,
Nie kam es dahin, alles stünde anders,
Er hätte nie das Schreckliche gethan."

Er glaubt also im Ernst, wenn der Vater etwa so gesprochen hätte, wie er selbst es II 2 thut, so würde sich Wallenstein haben „weisen lassen" und „seine alten Plane aufgegeben" haben. Aber wir müßten den Charakter unseres Helden wenig verstehen, wenn wir hierin mehr als eine jugendliche Einbildung Maxens erblicken wollten. Daß er es glaubt, ist begreiflich und entspricht seinem Charakter und dem idealen Bilde, das er von seinem angebeteten Feldherrn im Herzen trägt. Aber richtig ist es nicht. Werder, der gerade Oktavios Charakter sehr eingehend und in vieler Hinsicht überzeugend besprochen hat, wenn er auch an manchen Stellen in seiner „Rettung" zu weit geht, sagt mit Recht: „Der Einfall, daß er imstande sein könnte, Wallenstein durch Abmahnen anderen Sinnes zu machen, ist ein Kindertraum." Auch würde ein solcher Versuch durchaus seinem Charakter widersprechen. „Extreme Schritte sind nicht seine Sache." Sich auf eine große politisch-sittliche Auseinandersetzung mit dem Pathos eines Max einzulassen, zumal bei höchst zweifelhaftem Erfolg, das ist ganz außer dem Bereich seines Charakters; man kann ihn sich in solcher Situation gar nicht denken. Zudem weiß er sich wohl persönlich Wallenstein nicht gewachsen; er ist ein tapfrer Soldat, ein gewiegter Staatsmann, ein feiner Diplomat und giebt genug Proben von weltklugem Blick und ruhiger, furchtloser Geistesgegenwart, aber schwerlich fühlt er ein Verlangen, dem gewaltigen Manne gegenüber, Stirn gegen Stirn, seinen „Abscheu und seine innerste Gesinnung" zum Ausdruck zu bringen. Die Hauptsache bleibt aber immer, daß er Wallensteins Charakter genugsam kennt, um das völlig Zwecklose solches Versuches einzusehen; und zwecklose Schritte sind seine Sache erst recht nicht.

Aber gab es nicht vielleicht noch ein anderes Mittel? Wenn es, wie zuzugeben, unmöglich war, den Fürsten durch Überredung umzustimmen, konnte er nicht vielleicht durch offenes

Auftreten gehindert werden? Wenn Oktavio sich vor aller Welt von ihm trennte und seine Regimenter von ihm führte, konnte er dadurch nicht die Pläne des Fürsten kreuzen? Würden sich nicht die andern Generäle ihm angeschlossen haben? Bei dem außerordentlichen Ansehen, das er im Heere genießt, könnte man versucht sein, dies anzunehmen. Indes, wenn man die Lage der Dinge genau erwägt, wird man doch zu dem entgegengesetzten Ergebnis kommen. Ein solches Verfahren wäre in der That das gewesen, wovor Oktavio sich so ängstlich hütet: ein lauter Bruch vor der Zeit, der alles verdorben hätte. Denn die beabsichtigte Wirkung konnte nur dann eintreten, wenn es dabei möglich war, Wallenstein als Verräter zu brandmarken. Nun aber sagt Oktavio selbst, wenige Minuten vor der Nachricht von Sesins Gefangennahme, die Schritte, die der Fürst bisher gethan, verstatteten alle noch eine milde Deutung. Man stelle sich also vor, was die Folge gewesen wäre. Der mächtige Mann sähe sich plötzlich öffentlich des Verrats geziehen, mit dem vollen Bewußtsein, daß man ihm schlechterdings nichts nachweisen könne. Wie würde er gejauchzt haben, daß sich der Hof so selbst ins Unrecht gesetzt hätte, wie würde er seine Macht über die Gemüter benutzt haben, um sich als verleumdet darzustellen und nun erst recht das Heer an sich zu ketten. Man denke an die Wirkung seiner Worte zu den Pappenheimern:

„Mich, mich verrät man! Aufgeopfert hat mich
Der Kaiser meinen Feinden, fallen muß ich,
Wenn meine braven Truppen mich nicht retten.“

Diese Worte, die die Kürassiere mächtig entzünden und „den edlen Zorn aus ihren kriegerischen Augen blitzen“ lassen, sind nur darum schließlich wirkungslos, weil der bare, offene Verrat schon begangen ist, weil Buttler laut hereinschreien kann: „Das heißt den Aufruhr öffentlich erklären!“ Das konnte Oktavio vor Sesins Gefangennahme nicht, und ohne das Zauberwort „Verrat“ hätte er keinen der Obersten herumgebracht. Er sagt: „Fern sei vom Kaiser die Tyrannenweise, den Willen nicht, die That nur will er strafen.“ Aber der Kaiser weiß offenbar sehr gut, warum.

Es ist wahrlich nicht Edelmut und Milde, es ist Klugheit. Hier zuzufahren, ehe die That geschehen, die „ganz unwiderleglich den Hochverrat bezeugt und ihn verdammt," wäre ein plumper Mißgriff gewesen. So hätte Oktavio dadurch offenbar sein Ziel aus den Händen gegeben. Allerdings, die Reinheit seines Herzens dem Herzog gegenüber hätte er gerettet; edler wäre seine Handlungsweise gewesen, aber ganz und gar unstaatsmännisch.

Müssen wir hiernach die Notwendigkeit seines Handelns anerkennen, so bleibt trotzdem der oben bezeichnete peinliche Eindruck bestehen, den sein Verhalten macht. Wir mögen ihn beklagen, daß er, zwischen Pflicht und Pflicht gestellt, den Freund betrügen muß, um der höheren Pflicht zu genügen; es ist auch wahr, er ist in diese „Klemme" (Werder S. 138) ohne alle Schuld hineingeraten. „Weil ein anderer Böses will, muß er Böses thun; weil ein anderer auf Verrat sinnt, muß er Verrat üben." Aber Betrug eines arglos Vertrauenden ist und bleibt unter allen Umständen, ganz abgesehen von aller Frage nach Recht und Schuld, ein widriger Anblick, und darum ist uns trotz alledem seine Gestalt nicht ansprechend, nicht sympathisch.*) Sie würde es vielleicht eher sein können, wenn er selbst etwas von diesem Widerstreit in sich empfände. Aber das ist es gerade, was wir vermissen. Er sagt: „Es gilt, dem Kaiser wohl zu dienen, das Herz mag dazu sprechen, was es will." Aber augenscheinlich ist er eine Natur, bei der das Herz überhaupt nicht sehr viel mitspricht. Man muß sich billigerweise wundern, daß auch nicht ein einziges mal im ganzen Laufe des Stückes er so etwas wie einen Schmerz, ein Bedauern ausspricht, daß er gegen einen alten Freund und Waffenbruder so zu handeln und den blindlings Vertrauenden zu täuschen

*) Werder schiebt diesen Eindruck, den auch er nicht leugnet, vornehmlich darauf, daß der Kaiser, den er vertritt, eine allzu schwächliche, ja verächtliche Figur mache. Wenn hierin auch etwas Richtiges liegt, so bleibt die Hauptsache doch sein eignes Handeln. Den Kaiser sehen wir nicht, er füllt unsere Phantasie nicht, wir kennen ihn kaum; aber Oktavios heimtückisches Verfahren wirkt mit dramatischer Gewalt auf den Leser.

gezwungen ist. Man hat zur Erklärung wohl darauf hingewiesen, daß in der That das Freundschaftsverhältnis der beiden Männer keineswegs so innig ist, wie man nach Wallensteins Äußerungen meinen könnte; Illo und Terzky sind weit mehr die Vertrauten des Feldherrn, ja Oktavio und Wallenstein sind im ganzen Verlauf des Dramas nur ein einziges mal unter vier Augen zusammen, Wallensteins Tod II 1, wo noch dazu Oktavio kein Wort spricht.*) Trotzdem berührt das völlige Fehlen jeder Herzensregung bei der Täuschung und dem Sturz des Mannes, der ihm seinerseits so schrankenlos traut, uns recht erkältend. Man hat auch darüber gestritten, ob er den Tod des Helden vorausgesehen oder gar beabsichtigt habe. Die Sache ist sehr klar: daß Wallensteins Los der Tod sein werde, so oder so, wußte er zweifellos; daß Buttler unter Umständen zur Ermordung des Geächteten schreiten werde, der „lebend oder tot" geliefert werden sollte, mußte ihm ebenfalls klar sein. Mochte er immerhin Buttlers Wort „O, er soll nicht leben!" nur für einen ersten wütenden Ausbruch des Hasses nehmen, aber der kluge und klar erwägende Mann kann durch die blutige That im fünften Akte unmöglich wirklich so überrascht sein, wie er sich den Anschein giebt. Hier sind seine Worte von dem Vorwurf der Unwahrheit schwerlich freizusprechen. „Gott der Gerechtigkeit, ich hebe meine Hand auf! Ich bin an dieser ungeheuren That nicht schuldig." Das besteht nicht mit der Wahrheit. Wenn er Buttler einen „Ruchlosen" nennt, der den Befehl des Herrn mißbraucht und „blutigen Meuchelmord auf des Kaisers heiligen Namen gewälzt habe," so empfindet man deutlich, daß dies nichts als ein zaghafter aber vergeblicher Versuch ist, sich samt seinem Kaiser von der Schuld reinzuwaschen. Wie kann er fragen: „Mußt' es so schnell gehorcht sein?" Allerdings mußte es, wenn überhaupt. Der harte, fühl-

*) Werder, der auch diesen Punkt hervorhebt, irrt jedoch, wenn er S. 157 meint, derselbe sei sonst noch nie beachtet worden; — ebenso S. 213, der häufige Gebrauch des Wortes „Schicksal" sei noch niemals zur Sprache gekommen. Beides findet sich bereits bei Hoffmeister, vgl. IV, S. 26 u. 65.

lose Buttler hat ihm gegenüber hier in jedem Worte recht. Diese Unaufrichtigkeit gehört zu Oktavios Charakter.

Natürlich ist dies alles vom Dichter mit voller Absicht so geordnet; gerade nur eine so kühle und so versteckte Natur konnte diese Aufgabe übernehmen und sie glücklich zu Ende führen. Ein Zwiespalt in seinem Herzen hätte die Einheit der dramatischen Empfindung merklich beeinträchtigt. Es mußte durchaus jemand sein, dem tiefere Seelenbewegung und heftige Leidenschaft im ganzen fern liegen. Bezeichnend ist, daß bei dem einzigen male, wo er in starke Erregung gerät, es sich um die Ehre seines Hauses, um seinen unbefleckten Namen handelt. Als er einen Augenblick ernstlich fürchtet, Max könne sich von Wallenstein überreden lassen, bricht der sonst so ruhige und nüchterne Mann „außer Fassung zitternd" in die Worte aus:

„Max, Max! Wenn das Entsetzliche mich trifft,
Wenn du, mein Sohn, mein eignes Blut — ich darf's
Nicht denken — dich dem Schändlichen verkaufst,
Dies Brandmal aufdrückst unsres Hauses Adel" u. s. w.

Gerade sein Verhältnis zu seinem Sohne bezeugt allerdings, daß es ihm andrerseits an Gemüt nicht fehlt, denn ihn liebt er wahr und aufrichtig, und nirgends tritt er unserm Herzen so nahe als im Gespräch mit ihm, in der Sorge um sein Haupt, im tiefen Schmerze um seinen Tod. „O Gräfin! Auch mein Haus ist verödet." Dies Wort wirft einen wehmütigen, verklärenden Schimmer über die Gestalt.

Die Gestalten der beiden Liebenden Max und Thekla sind schon oben, als ihre Bedeutung für den Gang des Stückes erörtert wurde, berührt worden. Nur einige Punkte sind hier nachzuholen. Gegen Max ist oft geltend gemacht worden, einen Jüngling von solcher Gesinnung habe es in der Zeit des dreißigjährigen Krieges nicht geben können, er stehe wie ein Wunder aus einer fremden Welt da. Man bestreitet ihm damit so zusagen das Recht des Daseins; ich habe bei Gelegenheit des Marquis Posa einen ähnlichen Vorwurf zu entkräften gesucht

und will in unserm Falle nur darauf hinweisen, daß Oktavio, dessen Einfluß doch für die ersten Jugendjahre wesentlich in Betracht kommt, als ein Freund von Ordnung, Frieden und guter Sitte sicherlich in jeder Weise Sorge getragen hat, alles Rohe und Freche von seinem jugendlichen Herzen abzuhalten, und daß andrerseits Wallenstein, der ihm ein hohes Ideal alles menschlich Großen ist und wie der feste Stern des Pols ihm als die Lebensregel vorgeschienen, selbst davon spricht, wie er ihn gehalten und getragen von Kindesbeinen an. Daß er sich unter diesen Umständen im wilden Kriegs- und Lagerleben die Reinheit und Unschuld des Herzens bewahrt haben kann, ist sicherlich zuzugeben; kommt nun dazu der Einfluß einer reinen Liebe, die selbst ein sonst wildes Gemüt sänftigt, so wird uns die ganze Art und Weise seines Denkens und Fühlens als begreiflich und verständlich erscheinen. Und dies genügt vollauf zur Rechtfertigung des Dichters. Die Forderung, daß die Personen eines geschichtlichen Dramas überall nur so sprechen und denken sollen, wie es in der geschilderten Zeit nachweisbar wirklich vorgekommen ist, muß als unberechtigt abgewiesen werden und ist von keinem dramatischen Dichter alter oder neuer Zeit eingehalten worden.

Eine andere Frage ist, ob die Schilderung des Charakters in sich überall vollständig übereinstimmt. Es ist vorher ausgeführt worden, daß Max, wenn auch jung, so doch durchaus als ein Offizier erscheint, der schon manche bedeutende Probe seiner Tüchtigkeit und Einsicht abgelegt hat, auf dessen Urteil und Zustimmung von welterfahrenen, besonnenen Männern Gewicht gelegt wird. Aber hiermit will sein Benehmen und seine Worte im dritten Akte der Piccolomini nicht wohl übereinstimmen. Er hat heute früh, als er Questenberg sah, ihm sofort seinen Unmut ausgeschüttet; er hat es mit starken Worten gethan, die fast die gesellschaftliche Artigkeit gegen den Gast und Freund des Vaters außer acht setzten:

„Ich wills nur frei gestehen, Questenberg!
Als ich vorhin Sie stehen sah, es preßte
Der Unmut mir das Innerste zusammen.“ —

„Wie ich das Gute liebe, hass' ich euch.
Und hier gelob' ichs an, verspritzen will ich
Für ihn, für diesen Wallenstein, mein Blut,
Das letzte meines Herzens tropfenweis', eh daß
Ihr über seinen Fall frohlocken sollt!"

Er hat alsdann der großen Audienzscene beigewohnt: auf Wallensteins Frage, was der Oberst Suys verdiene, weil er gegen des Herzogs Befehl dem Kaiser gehorcht habe, hat er selbst die Antwort geben müssen: „Nach des Gesetzes Wort den Tod." Er weiß also und muß wissen, daß ganz ernstliche Verwickelungen, Zerwürfnisse gefährlichster Art zwischen Wallenstein und dem Hofe schweben. Wie kann er nun auf den höchst verständigen Rat der Gräfin Terzky, „doch einige Blicke noch auf diese ganz gemeine Welt zu werfen, wo eben jetzt viel Wichtiges geschieht," träumerisch erwidern: „Es geht hier etwas vor um mich; ich seh's an ungewöhnlich treibender Bewegung; wenn's fertig ist, kommt's wohl auch bis zu mir," und es für wichtiger halten zu erzählen, daß er in der Kirche war, als ernstlich darüber nachzudenken. Ebenso auffallend ist die Unbefangenheit, mit der er seine Friedenserwartungen ausspricht, die „heitere Lage" von Wallensteins Schlössern preist und sich ausmalt, wie aus ihren Kriegsgeschichten dann „Erzählungen in langen Winternächten" werden. Vor allem verliert er hierdurch recht neben Thekla, welche um so viel scharfsichtiger und minder arglos ist als er. „Trau ihnen nicht, sie meinen's falsch!" sagt sie, während er gar nicht weiß, was sie will. Und er muß doch mehr wissen als sie. Wallensteins Verrat ist ihm ja natürlich unbekannt, aber er hat doch gehört, daß der Herzog gesagt hat, er könne sich den Forderungen des Kaisers nicht fügen und wolle das Kommando niederlegen, daß darauf alle Generale ihn bestürmt haben zu bleiben, ja er hat es selbst empfunden und ausgesprochen, daß dann „die ganze Armee sich furchtbar gährend erheben" würde; er muß sich doch sagen, daß dies irgendwie enden muß, daß hier auf jeden Fall ein harter Konflikt vorliegt, durchaus nicht dazu angethan, daß Wallenstein

morgen „den Ölzweig in den Lorbeer flechten“ und sich „auf seine Güter zurückziehen“ kann, „um sich selber und den Seinen“ zu leben. Die Gräfin sagt zu Thekla:

„Blick um dich her. Besinn' dich, wo du bist,
Nicht in ein Freudenhaus bist du getreten.“ —
„Du siehst des Vaters Stirn gedankenvoll,
Der Mutter Aug' in Thränen, auf der Wage liegt
Das große Schicksal unsers Hauses.“

Etwas von dem furchtbaren Ernst dieser Lage müßte doch auch Max aufgegangen sein. Aber er erscheint in diesem Akte, oder wenigstens in den angeführten Stellen, wie ein Kind und wird auch von der Gräfin so behandelt. Dies ist zu bedauern, denn wenn er auch dabei immer sehr liebenswürdig ist, so können wir doch leider nicht umhin, einen Mann von etwa siebenundzwanzig Jahren, welcher sich so benimmt, selbst wenn er sehr verliebt ist, in betreff seiner Einsicht und seines Verstandes etwas ungünstig zu beurteilen. Und so soll er doch nach Schillers Meinung gewiß nicht erscheinen und thut es auch im ganzen übrigen Stücke durchaus nicht. Der empfindsame Ton, den er an verschiedenen Stellen anschlägt, ist nicht das eigentlich Bedenkliche. Mir scheint, daß darauf Werder zu viel Gewicht legt. Ich will nicht leugnen, daß die Reden im ersten Akte: „O schöner Tag, wenn endlich der Soldat“ u. s. w. für das „Kind des Lagers,“ das aus ihm sprechen soll, etwas zu sentimental gehalten sind, ebenso seine Schwärmerei für „das erste Veilchen, das der März uns bringt, das duft'ge Pfand der neu verjüngten Erde.“ Auch ich wünschte diese Ergießungen kürzer und männlicher; indes hier wäre mit ein paar Streichungen zu helfen gewesen. Dasselbe gilt von seiner hochpoetischen Auslegung des astrologischen Glaubens: „O nimmer will ich seinen Glauben schelten“ u. s. w., sie ist etwas sehr wortreich; indes daß Schiller darin sich zuweilen die Zügel schießen läßt, ist nun einmal nicht zu ändern. Alle diese Partien schaden Maxens Charakter nicht, sie sind dem Sinne nach durchaus an ihrer Stelle, und brächte man sie etwa auf die Hälfte ihres Umfangs, so wäre auch dramatisch nichts

einzuwenden. Aber ganz etwas anderes ist der vorher hervorgehobene Übelstand, der ihn in unsern Augen notwendig herabsetzen muß.

Dagegen trifft ein ähnlicher Vorwurf Thekla nirgends. Ich habe oben davon gesprochen, daß der Dichter vielleicht besser gethan hätte, uns ihren Entschluß, sich an Maxens Grabe zu opfern, ganz zu ersparen; jedenfalls würde er dadurch vielen ungerechten Beurteilungen dieses Charakters vorgebeugt haben, denen gerade dieser Schluß eine scheinbare Berechtigung giebt. Denn in der That ist sie durchaus nicht überspannt, wie man unverständigerweise behauptet hat. Freilich kann sie als ein Mädchen von kaum siebzehn oder achtzehn Jahren nicht anders als zart und weich geschildert sein; es wäre unnatürlich und beleidigend, wenn sie bei der Nachricht von dem Verbrechen ihres Vaters nicht in Klagen ausbräche. Aber es wurde schon oben hervorgehoben, daß sie in den Scenen mit Max durchaus die verständig Überlegene ist und neben reiner und unverfälschter Empfindung auch einen sehr hellen Blick für die umgebende Welt zeigt. Außerdem hat ihr der Dichter gerade hier soviel heiter unbefangene, selbst schalkhafte Züge geliehen, daß sie höchst lebhaft vor uns steht. Wie natürlich und zugleich bezeichnend für die unbefangene Selbständigkeit ihres Wesens ist gleich ihr Eintritt: „Spart euch die Mühe, Tante. Das hört er besser von mir selbst.“ Wie anmutig neckend im sechsten Auftritt ihre Abweisung der Gräfin: „Es eilt nicht, Base!“ und „Ei nun, der Vater!“ wie launig mädchenhaft auf die spitzige Bemerkung der Terzky: „Ihr möchtet ihn wohl lieber ganz behalten“ ihre lebhafte Antwort: „Ihr habt's getroffen, das ist meine Meinung. Ja, laßt ihn ganz hier, laßt den Herren sagen“ u. s. w. So zeichnet sie der Dichter offenbar mit guter Absicht, damit wir sie ja nicht für eine bloß empfindsame Seele halten und ihr nachheriges Verhalten in tragischer Lage mißverstehen sollen. Der Gräfin Terzky gegenüber benimmt sie sich klug und mutig, und in der großen Abschiedsscene, wo Max ihr die letzte Entscheidung über sein und ihrer aller Schicksal auferlegt, antwortet

sie ihm mit dem unbeirrbaren sittlichen Gefühl eines reinen Herzens, obwohl sie sieht, daß auch ihr eigenes Glück dadurch vernichtet wird. Diese ganze Scene ist nicht selten bespöttelt worden, namentlich von Julian Schmidt, welcher es höchst verkehrt findet, daß Max die Geliebte überhaupt zu solcher Entscheidung auffordere; dazu sei ein junges unerfahrenes Mädchen, das eben aus den stillen Klostermauern komme, durchaus ungeeignet. „Was in einem bestimmten Falle Hochverrat ist," setzt er hinzu, „das lernt man nicht in einem Mädchenpensionat." So geschmacklos der Ausdruck des Kritikers ist, ebenso unwahr ist der Gedanke. Denn erstens verlangt Max durchaus nicht etwas von ihr, was sie im Kloster sollte „gelernt" haben zweitens aber handelt es sich bei seiner Frage nicht im mindesten darum, ob Wallensteins Beginnen Hochverrat sei; daß es dies ist, darüber ist sich Max keinen Augenblick zweifelhaft und hat es II 2 zu Wallenstein selbst sehr deutlich ausgesprochen. Aber weil er fühlt, daß trotz seiner klaren Überzeugung von seiner zweifellosen Pflicht sein Herz wankend wird, so will er von der Geliebten hören, ob sie ihre Liebe und das Glück ihres Vaters höher stelle als die Pflicht, die ihm gebietet. Ich finde auch nicht, daß Max, wie viele Beurteiler meinen, hierdurch verlöre, ich rechne diese Scene durchaus nicht zu den Stellen, wo sein Charakter als zu schwächlich erscheint. Was er thun würde, wenn sie anders entschiede, ist freilich schwer zu bestimmen; er sagt zwar: „Erkläre, daß du mich auch dann noch lieben kannst, und ich bin euer," aber es ist klar, daß er damit unbedingt gegen seinen Charakter handeln würde, daß also diese Worte ihm nur von der furchtbaren Erregung des Augenblicks eingegeben sind. Auch ist es ganz müßig, darüber nachzudenken, denn aus Theklas Charakter ist es ebenso zweifellos, daß sie nur so antworten kann, wie sie antwortet. Und sie thut dies so sicher und ohne Schwanken, und doch mit so viel Zurückhaltung und zugleich mit so viel klarer Kundgebung ihrer Liebe wie ihres Verzichtes auf jedes Lebensglück, daß der Auftritt ein neuer Beweis für die zarte und wahre Zeichnung ihres Charakters ist. Und dem

entsprechend zeigt sie sich auch ferner. Daß sie auf die Nachricht von Maxens Tode ohnmächtig niedersinkt, kann wohl nicht beanstandet werden; ihr Wunsch, den genaueren Bericht des schwedischen Hauptmanns zu hören, spricht für das Gefühl geistiger Kraft, und wie echt weiblich ist ihr Gefühl der Beschämung, daß ihr Herz sie „bei dem fremden Manne verraten“ habe, daß er ein Zeuge ihrer Schwachheit gewesen sei; wie edel und selbstbewußt, und so gar nicht überspannt oder sentimental die Begründung ihres Wunsches, ihn noch einmal zu sehen und zu sprechen:

„Herstellen muß ich mich in seiner Achtung,
Und sprechen muß ich ihn, notwendig, daß
Der fremde Mann nicht ungleich von mir denke.“

So kann man Wallenstein wohl beistimmen, wenn er sie wiederholt sein „starkes Mädchen“ nennt, und der Gräfin, wenn sie sagt: „Ihr artet mehr nach eures Vaters Geist als nach der Mutter ihrem.“ Ich weiß in der That nicht, was dieser Charakter, der ja seiner Natur nach nicht stark hervortreten konnte und sollte, verschuldet hat, daß er von vielen Seiten so herb geschmäht wird. Hoffmeister sagt, die Figur der Thekla sei „ein Musikstück, die Stimme eines unsichtbaren Engels, wesenlos“ und eine bloße „Schattenerscheinung,“ und Julian Schmidt behauptet gar, „jeder ihrer Entschlüsse, jede ihrer Empfindungen wetteifere mit der andern an Überspanntheit.“ — Schweres Unrecht thun auch meist die Darstellerinnen auf unsern Bühnen dem Dichter an, indem sie die Gestalt ganz diesen so unbegründeten Urteilen entsprechend fassen und gar nicht schmachtend und geknickt genug sein zu können glauben. Was kann widersinniger sein, als wenn in der großen Entscheidungsscene ihre edeln und schmerzlich entsagenden Worte unter fortwährenden wilden Zuckungen, halb unverständlich vor heftigem Weinen und Ohnmacht, zu Tage kommen. Gerade hier thut es im Gegenteil not und ist eine schöne Aufgabe für eine Künstlerin, mit der tiefsten Empfindung einer unsäglich leidenden Seele jene Gefaßtheit zu verbinden, welche auf der Klarheit des Gemütes beruht,

auch hier noch Wallensteins „starkes Mädchen,“ „des Außerordentlichen Tochter“ zur Darstellung zu bringen. Schiller selbst hebt in dem Bericht über die Weimarer Aufführung, den er zu Goethes Anzeige der Vorstellung in der allgemeinen Zeitung verfaßte, an der Darstellerin der Rolle (Karoline Jagemann) rühmend hervor: „Eine edle Simplizität bezeichnete ihr Spiel und ihre Sprache, und beides wußte sie, wo es nötig war, auch zu einer tragischen Würde zu erheben.“ — Auch bei der ersten Aufführung in Berlin wurde die Rolle in diesem Sinne gegeben. „Alle Lieblichkeit Theklas,“ heißt es in den Jahrbüchern der preuß. Monarchie von 1799 (Braun II, S. 359) „hat Mad. Fleck dargestellt, und die feste Bestimmtheit ihrer anmutigen Stimme beschrieb ebenso siegreich den feinen Verstand als den hohen Sinn der Tochter Wallensteins. Die wahrhaft große Besonnenheit, welche Thekla trotz dem heftigen Wallen ihres Herzens behält, ohne daß sie ihr die geringste Anstrengung verursacht, lag in ihrer Heiterkeit vor uns.“ Das sollten sich unsere heutigen Darstellerinnen gesagt sein lassen, und jene Kritiker dazu. Der einzige Beurteiler fast, der der Gestalt gerechter wird, ist, seltsam zu sagen, Otto Ludwig. Er findet „in Thekla sogar Natur,“ und das ist bei ihm Schiller gegenüber ein ungewöhnlich starkes Lob.*) Im Ernst gesprochen: niemand wird sie für eine heroische Gestalt ausgeben, aber sie ist durchweg natürlich und als ein Mädchen gezeichnet, welches Willenskraft und klaren Verstand mit reiner und weicher Empfindung paart und in schwieriger Lage bewährt.

Am herbsten hat sich in neuester Zeit über beide Gestalten der Mann ausgesprochen, der wie kein anderer Erklärer die Herrlichkeit der Wallensteintragödie mit begeisterten Worten hochgepriesen und nicht weniges darin neu und glücklich ausgelegt hat, Karl Werder. Ich will nur den Punkt seines Tadels herausgreifen, von dem er selbst sagt, er sei „die Instanz, welche

*) Überraschend ist sein Urteil S. 378: „Wie ist Thekla Mann neben Sophokles' Elektra!“

Max entscheide," es ist Maxens Tod. Hier ist ihm beinahe kein Wort stark genug, nach seiner leidenschaftlichen Art, um seinen Unmut über die völlige Verfehltheit dieses Teils der Dichtung auszusprechen. Durch seinen Tod, sagt er, bringt sich Max „rettungslos um Respekt und Kredit bei uns, sich und auch die Geliebte mit." „So viel Herrliches hat Max gesagt, den Vater und den Feldherrn hat er gemeistert, mit Fug und Nachdruck, und als die Stunde der Erprobung, der Leistung für ihn da ist, das grimme Antlitz der Wirklichkeit ihn anblickt, da hält keine der hohen Maximen, der schwungvollen Phrasen Stich; da vermag er nichts weiter, als — seinem Rosse die Sporen zu geben und in den Tod zu jagen." Ja, daß er sich selbst tötet, möchte ihm noch hingehen; aber das ganze Regiment der Pappenheimer! „Die reißt er mit sich in sein Grab, weil er nicht mehr leben mag, ihm sein Liebesglück zerstört ist — die alle darum in tollster, aberwitzigster Attacke in den nutzlosesten Tod."

Zunächst ist hier Max schon gegen die Einseitigkeit des ihm zugeschriebenen Motivs in Schutz zu nehmen. „Weil ihm sein Liebesglück zerstört ist!" Es ist doch keineswegs der Schmerz um Thekla allein, der ihn in den Tod treibt. Wäre er's, so könnte man sich immer noch darauf berufen, daß es „von jeher das gute Recht der Liebenden im Gedichte gewesen, nur sich und ihre Leidenschaft zu Rate zu ziehen, wenn sie das Leben, das ihnen unerträglich geworden ist, abschütteln wollen."*) Aber dem Jüngling ist ja mehr, weit mehr verloren gegangen, das läßt Werder völlig außer acht. „Vertrauen, Glaube, Hoffnung sind dahin, denn alles log mir, was ich hochgeachtet!" Das ist die volle, erschütternde Wahrheit. Wallenstein, dessen Angesicht ihm „immer eines Gottes Antlitz" war, ist zum Verräter geworden, sein eigener Vater durch heimtückische Heuchelei schuld an dem Sturze des Fürsten; so sind die Sonnen erloschen, die den Pfad seiner Jugend erhellt hatten. Und dazu nun der

*) Paul Seliger bei Besprechung des Werderschen Buches, in der National-Zeitung.

Verlust der Geliebten, wer möchte sich wundern, daß er den Tod sucht? Es ist ihm ja alles genommen, was das Leben lebenswert macht. Mag immerhin auch so sein Todesentschluß nicht heldenhaft sein, mag man ihn meinetwegen trotzdem eine Schwäche nennen, aber menschlich begreiflich ist er unter diesen Umständen sicherlich und so herbe Worte des Tadels hat er nicht verdient. — Aber nun kommt der schwerere Vorwurf wegen des Regiments, das er mit sich in den Tod reißt. Es ist sofort ersichtlich, worauf es hierbei allein ankommt. Daß tausend tapfere Männer umkommen, würde an sich noch keinen Tadel gegen den Führer einschließen, wenn man sieht, warum, wenn man mit Gordon antworten kann: „In ihrer Pflicht, das schmückt und ehrt den Mann." Aber wenn er sie nutzlos opfert, wenn er dies weiß und dadurch bloß den persönlichen Schmerz seines Herzens betäuben will, ja dann hätte jener Vorwurf recht. Schiller hat lange über Maxens Todesart nachgedacht, und Ludwig von Wolzogen erzählt, wie er nach mancherlei anderen Plänen endlich ausgerufen habe: „Ich hab's! Max darf nicht durch Feindeshand, er muß unter dem Hufschlag seiner eigenen Rosse an der Spitze seines Kürassierregimentes des Todes Opfer werden." Aber dieser poetische Vorzug durfte natürlich den Dichter nicht der Pflicht entheben, den Vorgang so zu gestalten, daß ein solches Bedenken nicht erhoben werden konnte.

Wie steht es also mit Max? Er hat seine Pappenheimer bei sich und drei Regimenter Fußvolk, Tiefenbach, Toskana und Lothringen, die ihm der Vater zur Bedeckung gelassen. Mit welchem Rechte nennt man denn einen Angriff dieser auserlesenen Kriegsmacht gegen den Rheingrafen von vornherein eine nutzlose, aberwitzige Attacke? Nun ja, jener ist mit seinen zwölf Regimentern dreimal so stark als Max. Aber ohne Zweifel konnte den Feinden ganz erheblicher Schaden zugefügt werden, der Rheingraf konnte in seinem Marsche gehemmt, seine Vereinigung mit Wallenstein verzögert oder gehindert werden; die kaiserlichen Regimenter konnten sich durchschlagen und nach Frauenberg zum allgemeinen Sammelplatz gelangen. Erwägt man noch, daß

Max von Buttlers Mordplan nichts wissen kann, sondern diesen für einen ehrlichen Anhänger Wallensteins hält, so kann man wohl behaupten, daß ein kaiserlicher Oberst, der unter so drängenden Umständen den Feind auch nur auf ein paar Stunden aufhalten konnte und es nicht that, seine Pflicht versäumt hätte. Es fällt mir nicht ein zu behaupten, daß Max alle diese strategischen Überlegungen angestellt habe, er folgt, wie der Augenschein lehrt, dem unwiderstehlichen Drange seines Herzens, als er in den Tod stürmt. Aber der vielgescholtene Schwärmer ist Soldat genug, um auch in diesem Falle, bei aller tobenden Leidenschaft seiner Seele, keinen Entschluß zu fassen, der sinnlos wäre, der nicht der Sache noch diente, um derentwillen er sein seliges Liebesglück hat opfern müssen. Es ist höchst ungerecht, ihm seine letzten Worte so auf die Wage zu legen, als habe er geradezu die Absicht, sein ganzes Regiment in den Tod zu jagen.*) Könnte nicht ein Feldherr vor einer mörderischen Schlacht, bei Zorndorf oder bei St. Privat, ganz gut zu den Seinigen gesagt haben: „Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!" Freilich mischt sich fortwährend sein persönlicher Schmerz hinein: „Ihr reißt mich weg von meinem Glück, wohlan, der Rachegöttin weih' ich eure Seelen!" Aber das ist doch gerade die Natur der tiefen, erschütternden Leidenschaft, daß die Gesichtspunkte sich nicht mehr klar trennen lassen, daß die richtige Unterscheidung des Persönlichen und des Allgemeinen zeitweise aus den Fugen geht.

Allerdings trifft ihn als Führer noch der Vorwurf, daß er unvorsichtig zu früh zum Angriff schreitet, während das Fußvolk noch „weit dahinten" war. Indes auch dies ist sehr begreiflich, da sie in stürmischer Eile aufbrechen und unerwartet auf den Feind stoßen. Endlich hat der Dichter den allerletzten Entschluß seines Helden noch äußerst glücklich begründet. Daß er sterben will, wissen wir und haben wir ihm einmal zugestanden. Nun steht er „gekeilt in drangvoll fürchterlicher Enge,"

*) So urteilt auch Georg Kern in seiner Ausgabe von Wallensteins Tod. 1887.

und der Rheingraf ruft ihm zu, in guter Schlacht sich ehrlich zu ergeben. Gerade dies ist das einzige, was er nicht kann, und so folgt das weitere notwendig von selbst. Daß dabei die tausend tapferen Heldenherzen alle mit umkommen, liegt keinesfalls in seiner Absicht und war in der That nicht unumgänglich. Hat hier jemand eine Grausamkeit begangen, die nicht nötig war, so ist es nicht Max, sondern der Dichter. Aber er brauchte offenbar einen vollen poetischen Abschluß. — So kann ich Maxens Todesritt in keinem Falle einen „unseligen, abscheulichen Streich“ nennen und nicht zugeben, daß er die Seinen „ruhmlos an die Schlachtbank liefere,“ daß sie „völlig nutzlos und kläglich“ umkommen. Nein, sie fallen „in ihrer Pflicht, die den Mann schmückt und ehrt.“

Von den übrigen Charakteren will ich nicht eingehender sprechen. Sie sind kaum einem Mißverständnis ausgesetzt. Der hervorstechendste und für die Handlung wichtigste ist Buttler. Mehrfach ist ausgeführt worden, Schiller habe in ihm gleichsam eine Wiederholung seines Hauptheldem gegeben: in beiden sei Ehrgeiz die eigentlich treibende Kraft. Es liegt darin offenbar etwas Richtiges, und Buttler selbst ist ja der erste, der dies hervorhebt: „Auch Wallenstein ist der Fortuna Kind; ich liebe einen Weg, der meinem gleicht.“ Indes viel weiter als auf diese ganz allgemeinen Züge geht doch die Ähnlichkeit nicht, während die großen Verschiedenheiten sofort ins Auge fallen. Dagegen hat schon Hoffmeister einen Widerspruch in den Beweggründen seines Handelns finden wollen, und Otto Ludwig behauptet gar, man werde „aus ihm nicht klug.“ „Erst drängt er sich zu dem Auftrag aus Rache; dann sieht er sich als das willenlose Werkzeug des Schicksals an.“ Diese Erklärer finden also einen Widerspruch zwischen Buttlers Äußerungen gegen Oktavio und seinen Worten zu Gordon nach dem Eintreffen der Botschaft von dem siegreichen Herannahen der Schweden:

„Gordon! Nicht meines Hasses Trieb — ich liebe
Den Herzog nicht und hab' dazu nicht Ursach —
Doch nicht mein Haß macht mich zu seinem Mörder.

Sein böses Schicksal ist's. Das Unglück treibt mich,
Die feindliche Zusammenkunft der Dinge.
Es denkt der Mensch die freie That zu thun,
Umsonst! Er ist ein Spielwerk nur der blinden
Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell
Die furchtbare Notwendigkeit erschafft.
Was hülf's ihm auch, wenn mir für ihn im Herzen
Was redete — Ich muß ihn dennoch töten."

Aber hier ist offenbar alles vollkommen klar und übereinstimmend. Anfangs braust sein wütendes Rachegefühl wild empor; nachher aber, als es an die Ausführung geht, ist es gerade ein ganz vortrefflicher Zug, daß man es selbst diesem harten und persönlich so furchtbar gereizten Manne, den Gordon einen Felsen nennt, aufs deutlichste anfühlt, wie ihn das Gräßliche des Feldherrnmordes packt. Er würde ihn ohne Zweifel lebend gefangen genommen und dem Kaiser überliefert haben, wie ja schon „alles verabredt" war, wenn dies möglich gewesen wäre. Da es aber beim Nahen der Schweden unmöglich ist, wie selbst der weichmütige Gordon gestehen muß, so ist ihm eben nur „der Tote gewiß." Dies sieht er klar ein und schwankt keinen Augenblick in seinem Entschluß. Aber er fühlt das Furchtbare der beabsichtigten That so sehr, daß er die unabweisliche Notwendigkeit derselben so stark als möglich betont. Wo soll hier ein Widerspruch stecken?

Unter den weiblichen Gestalten hebt sich besonders die Gräfin Terzky heraus. Über die Vortrefflichkeit in der Zeichnung dieses Charakters wird das Urteil nicht leicht auseinandergehen; nur habe ich wahrgenommen, daß jugendliche Leser, ganz besonders Frauen, sie leicht zu tief stellen und eine innere Abneigung gegen sie nicht unterdrücken können oder wohl gar in ihr „das böse Prinzip" des Stückes erblicken. Es geht der Gräfin hier einigermaßen ähnlich wie Oktavio, und aus ähnlichen Gründen. Sie vertritt wie jener den hellen, klaren Weltverstand, welchen sie Wallenstein gegenüber in ihrer Hauptscene V 7*)

*) Werder S. 174 meint, in dieser Scene habe der Dichter sie „aus dem Ton ihrer Rolle fallen lassen." Nicht doch! Das ist gerade der Ton ihrer Rolle.

gegen alle sittlichen Bedenken mächtig und siegreich bewährt, und den sie dem Liebespaare gegenüber, ohne selbst sonderlich tiefen Anteil an ihren Gefühlen zu nehmen, freundlich aber kühl und berechnend zur Anwendung bringt. Beides hat für ein natürliches und einfaches Gemüt nichts Sympathisches. Aber man würde ihr unrecht thun, wollte man sie deshalb sittlich allzu niedrig stellen. Man kann zwar sagen, sie handele aus Ehrgeiz, um an Wallensteins geplanter königlicher Größe teilzuhaben; aber ihr Ehrgeiz wird dadurch sehr wesentlich gehoben und geadelt, daß sie eben nicht für sich nach Herrschaft und Ruhm strebt, sondern für den Mann, der ihr wie eine Verkörperung aller Herrschertugend und Mannesgröße erscheint, dem ihr ganzes Denken und Sein gehört. Man könnte fragen, wie sich dies mit ihrem ehelichen Verhältnis vertrage. Indes der flache Terzky spielt offenbar in ihrem Gemütsleben nur eine geringe Rolle. Sie ist ihm eine treue Gattin und sorgsam waltende Hausfrau, und sie stehen ohne Zweifel im allervortrefflichsten Einvernehmen, aber von einer tieferen Berührung ihres inneren Lebens merken wir nirgends etwas. In ihrem Schwager Wallenstein dagegen spürt sie den verwandten Ton geistiger Kraft, und dies öffnet ihr ihm gegenüber auch ihr ganzes Herz. Wenn sie zu ihm fleht: „Erhalte du uns aufrecht, denn du bist unser Licht und unsre Sonne“ und ihm weinend an die Brust sinkt, so fühlt man, wie tief innerlich sie an ihm hängt. Man würde zwar unrecht thun, geradezu den Ausdruck zu brauchen, daß ihre Empfindung für ihn Liebe sei, aber etwas von jenem geheimnisvollen Zuge, der die Geschlechter aneinander bindet, wird sich in die bewundernde Hingabe einer Frau an einen Mann immer mischen. Ich verstehe nicht, wie Bulthaupt meinen kann, Schiller hätte besser gethan, Wallenstein zu ihrem Bruder zu machen. „Denn diese beiden sind wahrhafte Geschwister.“ Es würde vielmehr dann diesem Verhältnis gerade das Anziehendste fehlen. Hoffmeister hat ihren Charakter zu oberflächlich gefaßt und zeigt außerdem, daß er die weibliche Natur nicht kennt, wenn er Anstoß daran nimmt, daß

sie V 3 von Träumen und Ahnungen spricht, und es bedauert, daß Schiller „auch diese Frau am Ende noch sentimental werden lasse.“ Vielmehr sind gerade diese Scenen, wie sie im übrigen von unvergleichlicher Schönheit sind, so auch in der Zeichnung der Gräfin meisterhaft. Die tiefe Hingabe ihres Gemütes an Wallenstein, die ihr bei aller Schärfe und Rücksichtslosigkeit ihres durchdringenden Geistes einen gewissen idealen, verklärenden Schimmer giebt, macht es dem Dichter möglich, ihr hier so tiefe Empfindung zu leihen und sie am Schluß des Ganzen sich zu so herrlichem Seelenadel erheben zu lassen.

Alle übrigen können Nebenpersonen heißen. Doch sind auch unter ihnen einige, die das ganze Stück hindurch, oder einen großen Teil desselben, mehr oder weniger im Gesichtskreise des Lesers bleiben, wenn auch in zweiter und dritter Linie: Illo, Terzky, Isolani. Bloß in den beiden ersten Akten der Tragödie tritt Questenberg auf, bloß in den beiden letzten Gordon; andere endlich werden nur in einer einzigen Scene uns vorgeführt, so Wrangel, der schwedische Hauptmann, Deveroux und Macdonald, der Kellermeister. Die Nennung der Namen genügt, um zu vergegenwärtigen, mit welcher Deutlichkeit auch diese Gestalten vor uns stehen. Man pflegt es als einen besonderen Vorzug des Shakespeareschen Genies zu betrachten, daß sich ihm auch die Nebenpersonen zu wirklichen Menschen von Fleisch und Blut, zu klar unterschiedenen, sich einprägenden Sonderwesen gestalten; ich trage kein Bedenken, mit Rümelin zu behaupten, daß Schiller auch hierin dem brittischen Dichter reichlich ebenbürtig ist. Julius Cäsar und Macbeth sind gewiß Meisterwerke, auch in der Charakteristik. Aber weder unter den Verschworenen Roms noch unter den schottischen Thans findet sich eine solche Fülle individuellen Lebens wie sie die eben genannten zehn Charaktere zeigen. Welcher Leser Shakespeares, auch der aufmerksamste, hat von Trebonius, Metellus Cimber, Decimus Brutus, Cinna oder von Lennox, Roß, Angus eine so klare Vorstellung ihrer besonderen Art? Stehen nicht im Wallenstein selbst die Personen, auf die kaum ein paar Striche verwendet sind, „Der deutsche

Herr, der Tiefenbach," Götz mit seinem gemütlichen: „Bin's nicht im stand'!" — Ein Spielchen — „Excusiert mich!" oder der ängstliche Herr Bürgermeister Pachhälbel von Eger schärfer umrissen vor uns als jene Shakespeareschen Personen, die uns fast nur Namen sind? Urteile, wie sie Hoffmeister auf Schritt und Tritt vorbringt und wie sie auch heut noch allzuoft ausgesprochen werden: „Schiller verschafft sich von seinen Menschen mehr eine allgemeine Idee als eine individuelle Anschauung, sie nehmen bei ihm leicht die Gestalt allgemeiner Gedanken an," „seine Figuren sind mehr Gattungen als einzelne Menschen," oder, wie es Vischer (Ästhetik III, 1417) ausdrückt, „mehr Typen als Individuen," alle solche Redensarten dienen, wenn ihnen auch ein richtiger Kern zu Grunde liegt, doch mehr zur Verdunkelung als zur Klärung des Urteils. Niemand wird leugnen, was ja Schillers ganze Geistesentwickelung zeigt und was er selbst oft genug ausgesprochen hat, daß bei ihm die Reflexion, das philosophische Denken die dichterische Thätigkeit begleitet und meinetwegen zuweilen beeinträchtigt. Aber einerseits unterschätzt man die Schöpferkraft seiner dichterischen Phantasie, wenn man sich vorstellt, es fehle ihm die innere Anschauung von seinen Gestalten; andrerseits muß ja überhaupt die Poesie insofern notwendig „Gattungen" darstellen, als sie das Allgemeingiltige, sowohl für den höchsten Gattungsbegriff Mensch als auch für Unterarten desselben, vorführt. Mag ein Dichter einen König darstellen oder einen Bauer, einen Fabrikbesitzer oder einen Handlungsreisenden, den Ehrgeizigen, den Heuchler, den Habsüchtigen, die Weltdame oder das Bürgermädchen, immer werden wir verlangen, daß er das dieser Gattung Eigentümliche richtig treffe, und unser höchstes Lob wird sein: hier ist jeder Zoll ein König, hier steht ein wahrhaftiger Bauer, ein wirkliches Bürgermädchen vor unsern Augen. Die Züge, die uns dies überzeugend vergegenwärtigen, sind, wie alles Allgemeine, von dem Einzelnen abgenommen und wirken daher, wenn sie richtig beobachtet sind, mit der ganzen Kraft der Wirklichkeit. Was soll also z. B. die in tadelndem Tone vorgetragene Bemerkung

heißen, Gustav Wrangel sei „mehr Gattung als Individuum,“ er stelle „den gesunden, ehrenfesten Charakter der schwedischen Armee, symbolisch“ dar? Sollen diese Worte Hoffmeisters einen Sinn haben, so müßte darin liegen, ein anderer Dichter, beispielsweise Shakespeare oder Goethe, würden in gleicher Situation dem schwedischen Obersten mehr „Individualität“ gegeben haben. Es ist nicht ganz leicht, völlig deckende Beispiele zu finden. Aber verraten uns etwa die Volkstribunen Flavius und Marullus im Cäsar oder der päpstliche Legat Pandulpho im König Johann oder Macchiavell im Egmont oder was man sonst für Männer aus politischen Verhandlungen beibringen könnte, mehr von ihrer besonderen Persönlichkeit? Zeigen sie uns Besonderheiten ihres individuellen Charakters, ihres geistigen Wesens, ihrer Bildung oder ihres Lebensschicksals? Sie können es gar nicht, oder vielmehr, es wäre ein dramatischer Fehler, wenn sie es thäten. Gegen die genannten und ähnliche Figuren gehalten, erscheint Wrangel offenbar als eine besonders scharf und lebensvoll gezeichnete Person, als ein wirklicher Mensch und Mann, den man nicht leicht wieder vergißt. Freilich der Stempel der ganzen Scene, die eine diplomatische Verhandlung ist, bleibt immer: „Ich hab' hier nur ein Amt und keine Meinung.“ Da nun Schiller sich vorwiegend auf dem Gebiete des höheren geschichtlichen Schauspiels bewegt, so ist ganz richtig, daß man bei ihm weniger Kleinmalerei der Charakteristik findet, aber darum sind seine Figuren doch nicht „Gattungen.“ Ein wirklicher schwedischer Oberst, der in solchem Auftrage zu Wallenstein kam, hätte in der wirklichen Verhandlung schwerlich mehr „Individualität“ verraten als es hier auf dem Theater geschieht. Dies heißt doch Naturwahrheit, dies ist doch wirklicher und wahrhaftiger „Realismus,“ den wir also hier für Schiller durchaus in Anspruch nehmen müssen.

Dieselbe echt künstlerische Verschmelzung des Individuellen mit dem Typischen zeigen auch die Personen des Lagers. Die Hauptfigur ist hier der unübertreffliche Wachtmeister, der uns mit leibhaftigster Lebendigkeit vergegenwärtigt wird. Seine

innerlich tüchtige Natur, seine ehrliche Anhänglichkeit an den Feldherrn, sein wirklich richtiger und scharfer Blick sind mit der altklugen Überlegenheit und würdevollen Wichtigthuerei des alten Soldaten zu einem überaus launigen und lebenswahren Bilde zusammengewachsen. „Ich sehe weiter als ihr alle,“ das ist der Hauptzug, weshalb er auch von den andern im Scherz das „Befehlbuch“ genannt wird. Er weiß, daß er etwas Besseres ist als etwa die Jäger, die immer da „draußen bei den Bauern“ gelebt haben: „Der feine Griff und der rechte Ton, das lernt sich nur um des Feldherrn Person.“ Er weiß auch, daß den Soldaten nicht der Saus und Braus macht: „Das Tempo macht ihn, der Sinn und Schick, der Begriff, die Bedeutung, der feine Blick.“ Er fühlt sich, wenn er so „tiefe Sachen“ sagt, offenbar selber als so ein Stück Wallenstein, wenn auch freilich seine Verdienste im Stillen geblieben sind. — Daneben sind der Trompeter, die Holkischen Jäger, Buttlers Dragoner und Piccolominis Kürassiere ganz vortrefflich gezeichnet. Die oft wiederholte Bemerkung, die auf Hoffmeister zurückgeht, daß wir in diesen Gestalten des Lagers gewissermaßen Abbilder ihrer Führer vor uns haben, trifft am besten bei den Kürassieren zu, die in der That etwas von Maxens Schwung und Vornehmheit zeigen; auch der sich pfiffig dünkende Kroat erinnert an seinen Chef Isolani. Dagegen kann man nicht behaupten, daß der Wachtmeister und der Trompeter gerade Züge von Terzky an sich trügen (welche sollten es auch sein?), oder die kleinbürgerlichen Arkebusiere, die wie ein Seifensieder denken und nichts der Rede Wertes verzehrt haben, Züge von dem Grafen Tiefenbach, der bei Terzkys Gastmahl daran schuld ist, daß am vierten Tische schon die „siebenzigste Flasche“ Burgunder getrunken wird. Alle diese Personen sind abgerundete, lebensvolle Gestalten, jeder Zoll ein „Wallensteiner.“ Und mit wie köstlicher Laune sind auch die Nebenfiguren behandelt, mit wie wenigen leichten Strichen lebendig und greifbar hingestellt, der Rekrut mit seinen ängstlichen Angehörigen, der Kapuziner mit seiner sprudelnden Strafpredigt, bei deren bissigen Worten gegen Wallenstein man die

Todfeindschaft eines Pater Lamormain oder Quiroga durchhört, die Gustel von Blasewitz und ihre hübsche Schwestertochter, das „kleine Schelmengesichte," der verschmitzte Bauer mit seinem Emmerich.

6. Die Darstellung.

Der Wallenstein ist Schillers erstes großes Werk nach der langen Pause in der Mitte seiner dichterischen Laufbahn. Seit Vollendung des Don Karlos im Sommer 1787 bis zu dem Entschluß, den Wallenstein in Versen zu schreiben, war ein volles Jahrzehnt verflossen, und welche Fülle und Tiefe geistiger Arbeit und Entwickelung liegt in dieser Zeit. Er selbst fühlte aufs klarste, welch einen Schritt vorwärts er gethan, und gab diesem Gefühle wiederholt deutlichen und selbstbewußten Ausdruck. So schreibt er am 5. Januar 1798 an Goethe: „Jetzt, da ich meine Arbeit von einer fremden Hand reinlich abgeschrieben vor mir habe, macht sie mir wirklich Freude. Ich finde augenscheinlich, daß ich über mich selbst hinausgegangen bin, welches die Frucht unseres Umganges ist. — Ich finde, daß mich die Klarheit und Besonnenheit, welche die Frucht einer späteren Epoche ist, nichts von der Wärme einer früheren gekostet hat." „Doch es schickte sich besser," fügt er bescheiden hinzu, „daß ich das aus Ihrem Munde hörte, als daß Sie es von mir erfahren." Und an Körner schreibt er drei Tage später: „In acht Tagen erwarte ich Goethe hier und mit ihm eine wichtige Epoche für mein Geschäft; denn ich werde ihm den Wallenstein vorlesen, soweit er fertig ist. Ich bin voll Erwartung, obgleich ich im ganzen genommen des Eindrucks auf eine gebildete Natur mich ziemlich gewiß halte. Denn ich kann nicht leugnen, daß ich mit meiner Arbeit sehr wohl zufrieden bin und mich manchmal darüber wundere. Du wirst von dem Feuer und der Innigkeit meiner besten Jahre nichts darin vermissen und keine Roheit aus jener Epoche darin finden. Die kraftvolle Ruhe, die beherrschte Kraft wird auch deinen Beifall erhalten." In der

Erwartung des Eindrucks täuschte er sich nicht, denn Goethe berichtet am 23. März an Meyer: „Vom Wallenstein habe ich nun drei Akte gehört; er ist fürtrefflich und in einigen Stellen erstaunend.“

In der That zeigt die Darstellung eine bewunderungswürdige Vereinigung von hinreißendem Feuer und gehaltener Ruhe, wie sie nur aus vollendeter Meisterschaft hervorgeht. Gleich der Prolog „Der scherzenden, der ernsten Maske Spiel“ ist ein wahres Muster reinsten und edelsten Stiles und vollendeter Kunst. Wie sind alle Gedanken, die der Dichter seinem Publikum zu sagen hatte, so verschiedenartig sie auch sind, zu einem innerlich verbundenen Ganzen vereinigt: das neu hergestellte Theater, die Bedeutung der Schauspielkunst, der Gegenstand des neuen Dramas, ein Hinweis auf die richtige Beurteilung des Helden, selbst technische Fragen, wie die Teilung des Werkes in mehrere Stücke und sogar die Anwendung des Reimes im Vorspiele, alles wird mit der gleichen Großheit der Anschauung, in derselben tiefen, gedankenvollen und doch dabei entzückend leichten Darstellung vorgetragen. Goethe war davon so hingerissen, daß er mit einer bei ihm sehr ungewöhnlichen Lebhaftigkeit an Schiller schreibt: „Der Prolog ist geraten, wie er angelegt war. Ich habe eine sehr große Freude daran und danke Ihnen tausendmal. Es thut mir nur leid, daß ich ihn nicht selbst sprechen kann.“

Diese unbedingte Herrschaft über Sprache und Ausdruck tritt nun auch in dem Drama selbst überall hervor. So zunächst im Lager, das in seiner Eigenartigkeit einen Gipfel der Darstellung bezeichnet, wie ihn Schiller in dieser Weise nirgends wieder erreicht hat. Unübertrefflich ist der lebendige Humor, von dem das Ganze belebt ist. Ich denke dabei nicht vornehmlich an die viel gerühmte Kapuzinerrede, die allerdings auch hohen Lobes wert ist; aber noch viel bewunderungswürdiger ist die ganze Art, wie uns alle einzelnen Gestalten so keck und scharf vor Augen gestellt werden, die vollendete Leichtigkeit der Übergänge, der frische, volkstümliche Ton, der beinahe aus jeder Zeile

spricht. Man vergegenwärtige sich z. B. nur die Art, wie die Marketenderin ihre Fahrten erzählt: „Bin hinauf bis nach Temeswar gekommen mit dem Bagagewagen, als wir den Mansfelder thäten jagen“ u. s. w., oder wie der Jäger, der zu Glückstadt in einer lustigen Nacht seines Vaters goldene Füchse durchgebracht hat, seine Kriegserlebnisse schildert: wie er von „Gustav, dem Schweden, dem Leuteplager,“ der eine Kirche aus seinem Lager machte, zu den Liguisten hinübergeritten, dann Handgeld bei den Sachsen genommen und endlich doch beinahe für Ungeduld wieder heimgelaufen wäre zum Schreibepult, „wenn nicht eben auf allen Straßen der Friedländer hätte werben lassen.“ Hier ist jede Spur der Absicht einer geschichtlichen Exposition für den Zuschauer getilgt, alles ist reine dramatische Darstellung. Wie wundervoll setzt der Wachtmeister den andern Soldaten die Gefahren der kaiserlichen Forderungen auseinander: „Zum Exempel, da hack' mir einer von den fünf Fingern, die ich hab', hier an der rechten den kleinen ab“ u. s. w. Und so geht es auf Schritt und Tritt durch das ganze Vorspiel. Es ist alles Leben und Bewegung.

Nicht minder bietet Darstellung und Sprache auch in den beiden Hauptdramen dasselbe meisterliche Gepräge. Mit welcher Gewalt der Eindruck der dramatischen Entwickelung herausgearbeitet ist, wie mächtig die Hauptgipfel derselben hervortreten, ist oben mehrfach berührt worden. Der ungewöhnlich große Umfang des Werkes wirkt niemals ermüdend auf den Leser oder Zuschauer, weil wir von anfang an rasch in die Handlung eingeführt werden und die Steigerung des Eindrucks bis zu Ende andauert. Wie Schiller selbst es rühmt, daß die Handlung „in stätiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eile“ (2. Okt. 1797, s. oben S. 41), so bezeugt auch Goethe nach Lesung der ersten Hälfte von Wallensteins Tod, daß die Handlung hier „gleichsam als naturnotwendig“ vor sich gehe: „Wenn man im Piccolomini beschaut und Anteil nimmt, so wird man hier unwiderstehlich fortgerissen.“ Auch fügt er hinzu, daß der Eindruck auf Heinrich Meyer, dem er das Werk mitgeteilt hatte,

ebenderselbe gewesen sei: „Es ist ihm wie mir gegangen, er konnte im Lesen keine Pause machen.“ Recht treffend bezeichnet Hoffmeister die durch das ganze Drama sich kundgebende Steigerung des dramatischen Eindrucks mit den Worten: „Das erste Stück hüpft leichtgeschürzt dahin; das zweite dehnt sich ruhig und langsam in eine breite Fläche aus; das dritte hat einen reißenden, jähen Sturz in engem Bette.“

Was alsdann die künstlerische Anordnung innerhalb der einzelnen Scenen und die Führung des Dialogs betrifft, so erinnere ich an ein Wort Freytags, der in Schiller ganz besonders die „Dichterkraft bewundert, welche eine große Anzahl von Personen souverän zu leiten weiß.“ In der That müssen Auftritte wie die Eingangsscene der Piccolomini, die Audienzscene mit Questenberg, das Bankett im vierten Akte oder die großen Schlußscenen im dritten Akt von Wallensteins Tod, ganz abgesehen von ihrem dramatisch bedeutenden oder ergreifenden Inhalt, rein vom technischen Standpunkt aus jedesmal mit erneutem Staunen über die scheinbar spielende Leichtigkeit erfüllen, mit welcher der Dichter alle seine Personen „an gleich gewalt'gem Zügel“ lenkt. Wie in einem vielstimmigen Musikstück jede Stimme zur rechten Zeit eingreift und schweigt, jede selbständig ist und ihren Charakter bewahrt und doch nur dem Eindruck des Ganzen dient, so auch hier, nur daß die Schwierigkeit des allgemeinen Zusammenwirkens hier ungleich größer ist, weil immer nur eine Person sprechen kann. Man vergegenwärtige sich z. B. die erstgenannte Scene: wie stellen sich die fünf Personen alle scharf und lebensvoll vor uns hin, mit wie packender Wirklichkeit tritt uns jeder Zug entgegen, und wie vollkommen weiß der Dichter dabei seinen dramatischen Zweck zu erreichen, die Vorführung des „Geistes von drei Viertel der Armee“ gegenüber dem kaiserlichen Abgesandten. Zuerst die förmliche, fast feierliche Vorstellung des Gastes durch Oktavio; dann, vortrefflich naturwahr, das allgemeine, etwas verlegene Stillschweigen, welches endlich, wieder sehr bezeichnend, von Illo durchbrochen wird, der mit der ihm eigenen Rücksichtslosigkeit

den wunden Punkt in dem Auftrage des Ministers trifft; nachdem so einmal das Eis gebrochen ist, giebt auch Graf Isolani sein Teil dazu, und aufs feinste läßt der Dichter uns empfinden, wie Questenberg bei Illos derben Stößen mit einer gewissen Unbehaglichkeit ausweicht, während er dem leichteren und nicht immer allzu geschickten Geplänkel Isolans gegenüber vollkommen seine Überlegenheit wahrt und sie den Kroatenführer mehrmals nicht ohne scharfen Spott fühlen läßt. Dazwischen grollt es wie ein ferner Donner aus Buttlers kurzen, von tiefgehender Verbitterung eingegebenen Worten über die „Blutigel, die am Mark des Landes saugen," und die „Schmarutzer, die nach allen Benefizen hungrig schnappen," bis dieser sonst so wortkarge Mann sich zu jenem beredten Lob des Friedländers und seines Regimentes erhebt und nun unverhohlen sozusagen das Thema der ganzen Scene ausspricht:

„Vom Kaiser nicht,
Erhielten wir den Wallenstein zum Feldherrn.
So ist es nicht, so nicht! Vom Wallenstein
Erhielten wir den Kaiser erst zum Herrn,
Er knüpft uns, er allein, an diese Fahnen."

Oktavio endlich hat seit der anfänglichen Vorstellung kein Wort gesprochen; es ist bewunderungswürdig, wie sehr er trotzdem durchaus als die gewichtigste, maßgebendste Persönlichkeit des Ganzen erscheint; Illos und Isolanis Angriffen gegenüber läßt er Questenberg selbst seine Sache führen; aber als Buttler mit so wuchtigen Schlägen endigt, tritt der kluge Mann dazwischen und weiß mit der Gewandtheit des Diplomaten den Eindruck wenigstens insoweit abzuschwächen, daß die Streitenden, da auch gleichzeitig das Signal für die Ankunft der Fürstin ertönt, noch eben ohne schlimmeren Anprall auseinanderkommen.

Ähnlich tritt auch in vielen anderen Scenen die lichtvolle und stets zweckmäßige Anordnung und Gliederung hervor, das Wirken eines genialen Kunstverstandes, der sich im Großen wie im Kleinen und Kleinsten offenbart. Nicht zum wenigsten aber ist endlich der sprachliche Ausdruck bewunderungswert, welcher

sich in unserm Stücke zum erstenmale auf die volle klassische Höhe erhebt, die von da an Schillers dichterischen Werken einen so eigenartigen Stempel giebt. Wohl ist er auch in seinen früheren Perioden von mächtiger Sprachgewalt, aber die körnige Kraft, verbunden mit vollendeter Rundung im Ausdruck und Tonfall, wie wir sie im Wallenstein finden, ist doch erst ein Ergebnis der jetzt gewonnenen Reife. Wenn in den vier ersten Stücken die Sprache bei ihrer ungemeinen, schwungvollen Kühnheit und im einzelnen oft überraschenden, packenden Gewalt doch im ganzen noch den Eindruck des Gährenden, erst sich Bildenden machte, bis sie sich allmählich von Schlacken reinigte und zu gebildetem Geschmacke erhob, so hat man im Wallenstein von der ersten bis zur letzten Zeile das volle, sichere Gefühl, daß die Lehrjahre jetzt endgiltig überwunden sind und wir dem fertigen, gereiften, auf sich selbst ruhenden Meister gegenüberstehen. Der Don Karlos hat vielleicht in einzelnen Partien noch mehr sprühendes Feuer, aber die Sprache des Wallenstein hat festeres, gediegeneres Mark. Im Karlos ist der Ausdruck zuweilen noch etwas gesucht, auch unruhiger und flackernder, daher dies Stück in seiner ganzen Darstellung den hervorragenden Eindruck des Geistreichen macht; Wallenstein überrascht vielleicht weniger durch glänzende Blitze, aber das Ganze ist von den machtvollsten Gedanken wie getränkt, und während dort wohl hin und wieder noch die Grenze des reinen Geschmacks überschritten wird, so bewährt sich hier das Wort, daß „aus der gesättigten Kraft die Anmut hervorblickt."

Man müßte das halbe Stück ausschreiben, um dies im einzelnen zu belegen. Ich erinnere etwa nur an Wallensteins gedankenschwere Monologe, an die tiefsinnig geheimnisvolle Erzählung seines Traumes, oder an jene unvergleichlich ergreifenden Worte: „Max, bleibe bei mir" u. s. w. und seine Klage um den Gefallenen; ebenso mächtig ist in Maxens Munde jene Charakterschilderung des Helden: „Geworden ist ihm eine Herrscherseele und ist gestellt auf einen Herrscherplatz" u. s. w. oder der sieghafte Schwung in den Worten der Gräfin Terzky.

Alle diese und viele ähnliche Stellen prägen sich wie mit eherner Wucht, glänzend und unverlierbar, dem Leser und Hörer ein, und selbst Otto Ludwig mußte gestehen (S. 229), daß solche Dinge unserm Dichter „nicht leicht ein andrer nachsprechen wird." Dabei ist die Sprache nicht etwa im allgemeinen überpoetisch gefärbt, sondern der Dichter hat durch eine Fülle kräftiger, eigenartiger, volkstümlicher Züge, die oft absichtlich die Sprache des gemeinen Lebens streifen, dem Ganzen ein höchst natürliches, ungezwungenes Gepräge gegeben; und zwar keineswegs bloß im Lager. Man braucht nur hineinzugreifen, um Wendungen dieser Art zu treffen: „Er kommt uns grad' zu paß," „daß ich euch alle zum besten habe," „aus welchem Beutel ich gewirtschaft' hatte," „Ist der Junge toll?"*) „Daß du ihm den Kopf recht warm machst," „Das ist es, was mir nie am Herrn gefiel, es war mein ew'ger Zank," „Wie werden sich die Thoren dann ins Auge geschlagen haben" u. dgl. Natürlich ist die Wahl vielfach durch die Charakteristik der Personen bedingt; Horazens „intererit multum Davusne loquatur an heros" findet auch hier Bestätigung. Man denke an Isolanis treuherzig burschikosen Ton: „Herr Bruder, was wir lieben!"" „Marsch, setz' er sich!" „Ich bin ein lust'ger, alter Knab'" u. s. w., und vergegenwärtige sich daneben die gesetzte, förmliche, höfisch diplomatische Ausdrucksweise Questenbergs: „Ich bitte zu bedenken, daß kaiserliche Herrschgewalt und Würde aus meinem Munde spricht, nicht eigne Kühnheit." Daneben Illos plumpe und derbe Art (wie köstlich ist seine Trunkenheit gezeichnet!), der schwärmerisch ideale Schwung, das sittliche Pathos in Maxens Reden, das Feuer der Gräfin, und endlich im Munde Wallensteins selbst die gedankenschwere, und doch im Ausdruck so bequeme, innerlich

*) Birlinger freilich findet sich durch diese Wendung „unangenehm berührt" (S. XVI), ebenso durch die Worte der Gräfin: „Das hätt' er wohlfeiler haben können;" und daß sie sagt „Ich will nicht hoffen," meint er, gehe nicht gut an. Noch wunderlicher ist sein Tadel: „Der höheren Sprache des Trauerspiels entspricht nicht der Gebrauch des Vornamens Albrecht, Therese."

vornehme Sprechweise des Herrschers und Helden. Überall zeigt sich, daß der Glanz der Sprache nicht etwa ein hohles Gewand ist; nicht der wundervolle Klang der Worte ist das eigentlich Wirkungsvolle, sondern die Gewalt und Größe des Inhalts mit Recht bemerkt Freytag (Technik S. 223), daß „die Fülle seiner Diktion nur deshalb so große Wirkungen hervorbringt, weil unter ihr ein Reichtum von dramatischem Leben, wie unter einer Vergoldung, bedeckt liegt.“ Eine Rede z. B. wie Wallensteins „mit ernstem Stirnfalten“ gesprochene Worte zu Max: „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort, das schwer sich handhabt wie des Messers Schneide,“ wird man so leicht nicht bei einem andern Dramatiker finden: sie umfaßt dreißig Verse und besteht aus einem beinahe ununterbrochenen Zusammenhange allgemeiner Gedanken:

„Eng ist der Raum, und das Gehirn ist weit.
Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen,
Wo eines Platz nimmt, muß das andre rücken.“ —
„Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht
Dem guten“ u. s. w.

Aber trotzdem lebt alles, weil es unmittelbar aus der dramatischen Situation geschöpft ist. Bei einer guten Darstellung muß hier keine Zeile auf den Boden fallen, sondern jedes Wort sein Ziel treffen; aber freilich gehört dazu ein Schauspieler, dem man es *glaubt*, daß dies alles seine eigenen, eben in seinem Gehirne geborenen Gedanken sind; wer hier *deklamiert* d. h. merken läßt, daß er fremdes Eigentum wiedergiebt, verwandelt die geistreiche, aus mächtiger Seelenbewegung quellende Rede eines tiefsinnigen, bedeutenden Menschen in eine hohle, charakterlose Phrase.

Nur in ganz vereinzelten Fällen mag es dem Dichter begegnet sein, daß ihn die Pracht und Fülle der eigenen Sprache über das dramatisch und charakteristisch Notwendige hinausführte.*) So möchte z. B., wie schon oben bemerkt, das

*) Das hängt mit der ganzen idealisierenden Kunstrichtung der Zeit zusammen. Vgl. die bezeichnenden Worte an Goethe vom 24. August 1798:

lyrische Element in manchen Ausführungen Maxens ohne dramatischen Nachteil etwas eingeschränkt werden können. Illos Rede Picc. II 6 („O nimm der Stunde wahr, eh sie entschlüpft"), so schön und wahr sie an sich ist, enthält nicht Weniges, was über das sonstige Maß der geistigen Bedeutung des Sprechenden hinausgeht. Wallensteins Worte von der Treue, die „jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund" ist, sind ganz vortrefflich bis zu der Stelle, wo er sich selbst mit dem „gemeinen Feind der Menschlichkeit," dem „wilden Tier" vergleicht, das „mordend einbricht in die sichre Hürde, worin der Mensch geborgen wohnt." Aber der nun noch folgende Zusatz von vier Zeilen: „Denn ganz kann ihn die eigne Klugheit nicht beschirmen" u. s. w., so schön und wahr er an sich ist, bleibt nicht mehr bei dem hier unmittelbar sich aufdrängenden Gedanken, sondern giebt eine Begründung, die schon mehr wie eine allgemeine Erörterung des vorliegenden Themas klingt und daher leicht undramatisch wirken kann. Indes dergleichen Stellen, über die außerdem der Geschmack der Leser vielfach auseinandergehen wird, sind von ganz verschwindender Bedeutung. Etwas größer war ihre Zahl in dem ursprünglichen Text, welcher in dem sogenannten „Ruesschen Manuskript" auf der Königlichen Bibliothek zu Stuttgart erhalten ist. Ich führe

„Ich lasse meine Personen viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen; Sie haben mir darüber nichts gesagt und scheinen es nicht zu tadeln. Ja Ihr eigener Usus sowohl im Drama als im Epischen spricht mir dafür. Es ist zuverlässig, man könnte mit weniger Worten auskommen, um die tragische Handlung auf- und abzuwickeln, auch möchte es der Natur handelnder Charaktere gemäßer scheinen. Aber das Beispiel der Alten, welche es auch so gehalten haben und in demjenigen, was Aristoteles Gesinnungen und Meinungen nennt, gar nicht wortkarg gewesen sind, scheint auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten, welches eben hierin eine Abweichung von der Wirklichkeit fordert." „Eine kürzere und lakonischere Behandlungsweise," heißt es weiterhin, „würde nicht nur viel zu arm und trocken ausfallen, sie würde auch viel zu sehr realistisch hart und in heftigen Situationen unausstehlich werden." — Man sieht, Schiller würde an der Darstellungsweise unserer heutigen „Realisten," die den Dialog oft seitenlang fast nur in abgebrochenen, halben Sätzen führen, keine Freude gehabt haben. Daran wird freilich diesen Herren nicht viel liegen.

nur ein paar bezeichnende Fälle dieser Art an. Picc. II 4 fügte Max seinem warm empfundenen Ausruf: „Ja, er muß immer geben und beglücken“ nach einigen Worten der Herzogin noch folgende Verse hinzu:

„Ja unversiegt ist seiner Großmut Quelle,
Und mir besonders war er gütig stets
Und herrlich wie ein Gott und unerschöpflich wie
Das reiche Jahr, die nimmer alternde Sonne.
Gleich einem guten Acker giebt er nie
Zurück, wie man ihm gab, es sprosset gleich
Aus jedem Kern ein königlicher Baum,
Von jeder Aussaat wallet, körnerschwer,
Dem Überraschten eine goldne Ernte.“

Buttler führte IV 4 seinen Gedanken, daß der große Augenblick der Zeit dem Tapfern, dem Entschloss'nen günstig sei, noch mit weiteren vier Versen aus:

„Des Glückes Markt ist offen, Manneskraft
Und Klugheit kauft die feilgebotne Erde;
Ehrwürdig Altes wanket, flüssig ist
Die tausendjährig harte Form der Welt.“

Ebenso erweiterte die Gräfin Terzky I 7 den Gedanken: „Was ist denn hier so wider die Natur?“ durch die Zeilen:

„Heißt man dich morden, mit verfluchtem Stahl
Den Schoß, der dich getragen hat, durchbohren?
Das wäre wider die Natur und wert
Die Eingeweide schaudernd aufzuregen.
Und dennoch haben's um geringern Preis
Nicht wenige gewagt und ausgeführt.
Was ist an deinem Fall so Ungeheures?“

und knüpfte in ihrer letzten Rede desselben Auftritts an das Wort „Gelegenheit“ die Ausführung:

„Jetzt ist sie da, sie naht mit schnellen Rossen.
Drum rasch dich in den Wagensitz geschwungen,
Mit sichrer, fester Hand von Zaum und Zügel
Besitz genommen, eh der Gegner dir
Zuvorkommt und den leeren Sitz erobert.“

Wallenstein selbst veranschaulichte III 13 seine Schilderung, wie vor Jahren sich alles um seine „altbekannte Hoffnungsfahne" geschart habe, durch das Gleichnis:

„Und wie des Waldes liederreicher Chor
Schnell um den Wundervogel her sich sammelt,
Wenn er der Kehle Zauberschlag beginnt,
So drängte sich um meines Adlers Bild
Des deutschen Landes kriegerische Jugend."

Auch III 18 gab er seinen Worten: „Die Welt wird's loben, daß dir der Freund das meiste hat gegolten" noch einen weiteren Abschluß:

„Gerechtigkeit ist eines Herrschers Tugend,
Ein treues Herz steht dem Beherrschten an;
Nicht jedem ziemt's, auf seiner schmalen Bahn
Den hohen, fernen Arktur zu befragen,
Du folgst am sichersten der nächsten Pflicht,
Nur der Pilot befragt den Himmelswagen."

V 4 schloß er an seine Worte: „Doch werd' ich wieder steigen, hohe Flut wird bald auf diese Ebbe schwellend folgen" noch das Bild an:

„Und meines Glückes Quell, der jetzt
Von einem bösen Stern gebunden stockt,
Wird freudig bald aus allen Röhren springen."

Alle diese Erweiterungen, die an sich betrachtet fast durchweg nach Inhalt und Form vortrefflich sind, strich des Dichters einsichtige Selbstbeurteilung vor dem Druck des Werkes fort. Nur in wenigen Fällen möchte man die Schärfe seiner Kritik bedauern. So waren in der Audienzscene Picc. II 7 nach Wallensteins Worten: „Und auch ein Kriegsheer läuft noch wohl dem Kaiser zusammen, wenn die Trommel wird geschlagen" vor Maxens Ausruf: „Hör' mich, mein Feldherr! Hört mich, Obersten!" noch folgende Abschnitte eingefügt:

Isolani.

„Stehn wir gelassen da und sehen zu,
Wie dieses Baiern Ränke und der Pfaffen
Zum zweitenmal den Feldherrn von uns reißen?

Fang unter diesem kaiserlichen Sohn
Von vornen an wer will! Von seinem Friedland
Trennt Isolan im Alter sich nicht mehr!"

Buttler.

„Versuchs die Jugend mit der neuen Sonne!
Ist's in dem Spätjahr unsers Lebens Zeit,
Neu auszusäen? Neu Verdienst zu pflanzen?
Der dürre Stamm treibt keine Sprossen mehr.
Von jenem Vorrat müssen wir jetzt zehren,
Den wir im warmen Sommer unsrer Kraft
Bei dem gerechten Fürsten aufgeschüttet.
Verloren ist uns das vergangne Leben,
Beherrscht uns der nicht mehr, der uns erprobt,
Der Buch gehalten über unser Thun
Und in sich trägt lebendig, was wir gelten."

Schiller hat hier mehrfach geschwankt, er hat einmal Isolanis Worte Buttler zugeteilt, endlich aber das Ganze gestrichen. Allerdings waren die Reden, besonders die zweite, etwas umfangreich und hätten wohl jedenfalls erheblicher Kürzung bedurft. Aber für den Eindruck der ganzen Scene wäre es ohne Zweifel sehr erwünscht, wenn nicht Max, der jüngste und unerfahrenste der Obersten, so ausschließlich das Wort führte.

Endlich noch ein Wort vom Versmaße. Das Lager ist seinem volksmäßigen Tone entsprechend in kurzen gereimten Versen geschrieben, die Schiller mit glücklichem Fühler wählte und vortrefflich handhabte. Es sind durchweg Verse von vier Hebungen, wie sie seit den sogenannten kurzen Reimpaaren der älteren deutschen Dichtung zu allen Zeiten unserer Litteratur üblich gewesen und bis heut geblieben sind, vielfach unter dem Namen der Knittelverse bekannt. Schiller selbst führt in seinem Briefe an Iffland vom 14. Oktober 1798 als Dichtungen in solchen Versen „Goethes Puppenspiel und seinen Faust" an. Unrichtig ist es, die Zeilen, wie Düntzer thut, als durchweg „iambisch" zu bezeichnen, sie lauten vielmehr ebensogut mit Hebung wie mit Senkung an, z. B.

„Ja, das befolgt ihr nach dem Wort,
Denn ihr tragt alles offen fort."
„Der laufe, was er laufen kann."
„Das ist mit solchem Volke gut."

und dagegen:

„Sag dein Sprüchlein und teil's uns mit."
„Einer Dirne schön Gesicht."
„Gäste dort zu bedienen sind."

und ebenso mit weiblichem Ausgange:

„Die sollen wir gleich an uns locken
Mit gutem Schluck und gutem Brocken."
„Ist's jetzt Zeit zu Saufgelagen,
Zu Banketten und Feiertagen?"
„Alte Schulden einkassieren."

Wenn Düntzer zur Erklärung der anlautenden Hebung sagt: „Sehr häufig, besonders im ersten Fuße, werden Trochäen iambisch gemessen, wie auch in späteren Dramen und bei Goethe," so vermischt er zwei sehr verschiedene Dinge und verkennt den freien volkstümlichen Versbau; er denkt an Verse wie im Tell:

„Solcher Gewaltthat hätte der Tyrann
Wider die freie Edle sich verwogen"

und läßt sich durch den Umstand täuschen, daß auch in den kurzen Versen des Lagers sehr häufig auf anlautende Hebung zwei Senkungen folgen, so daß diese Versanfänge ebenso klingen wie jene, z. B. gleich die vier ersten Zeilen:

„Vater, es wird nicht gut ablaufen,
Bleiben wir von dem Soldatenhaufen.
Sind euch gar trotzige Kameraden;
Wenn sie uns nur nicht am Leibe schaden."

Aber gerade die Häufigkeit zeigt den Unterschied von jener Erscheinung im fünffüßigen Jambus des ernsten Dramas. Denn die letztere ist bei unsern Klassikern immerhin eine Seltenheit, die jedesmal den Eindruck einer Abweichung vom gewöhnlichen Rhythmus macht; sie beruht auf der sogenannten schwebenden Betonung, welche sich auf die zwei ersten Silben ungefähr gleich-

mäßig verteilt, und findet sich bei Goethe nur ganz vereinzelt, bei Schiller erst in den letzten Stücken, fast immer mit erkennbarer Absicht besonderen Nachdrucks, im Wallenstein noch so gut wie nirgends. Worte z. B. wie in der Jungfrau: „Mitten in Frankreich, wo er seinen Lauf | Als Held geendet“ oder in der Braut: „Leben um Leben tauschend siege jeder,“ würde Schiller im Wallenstein zuverlässig noch so geordnet haben, daß das Versende zwischen die beiden Kürzen kam, etwa: . . „mitten | In Frankreich, wo er seinen Lauf geendet,“ ganz wie wir lesen: . . „doch innen | Im Marke wohnt die schaffende Gewalt.“ Unmöglich kann man hiermit die vielen Dutzende von Versen auf gleiche Stufe stellen, die im Lager mit einem „Choriambus“ d. h. — ◡◡ —*) beginnen; um so weniger als ihnen eine ebenso große Zahl zur Seite steht, die nach der anlautenden Hebung nicht zwei, sondern bloß eine Senkung zeigen, also rein „trochäisch“ beginnen und zum Teil auch so weitergehen, so daß die schwebende Betonung nicht angewendet werden kann, z. B.

„Alte Schulden einkassieren.“
„Über andrer Köpf' wegtraben.“
„Einer Dirne schön Gesicht.“
„Hat er dich betrogen etwa?“
„Unter allen die schlimmsten just.“
„Alle Tage was Neues sehn.“

Man denke sich dem entsprechend unter den iambischen Fünffüßlern rein trochäische oder trochäisch anlautende Verse eingestreut, als hieße es in den obigen Beispielen etwa: „Solcher Unthat hätte der Tyrann“ oder: „Leben tauschend um Leben siege jeder,“ und man empfindet sofort, daß dadurch der Rhythmus unerträglich unterbrochen wäre, während hier alles im gleichen

*) Diese Art, den rhythmischen Wert der Silben zu bezeichnen (— für lang, ◡ für kurz) ist die bequemste und übersichtlichste, und ich wende sie deshalb an, ebenso wie die griechischen Namen der Versfüße Jambus (◡ —), Trochäus (— ◡), Daktylus (— ◡◡), Anapäst (◡◡ —), obwohl natürlich an eine Gleichstellung deutscher Verse mit griechischem Rhythmus nicht zu denken ist, am wenigsten in diesen volkstümlichen Versen, in denen lediglich die Betonung das Maß ist.

Maße weiter rollt. Wie außerordentlich verkehrt ist es also, z. B. von dem Versanfang „Gnädige Herrn“ zu behaupten, die „vorletzte Silbe in Gnädige sei lang, wie in kaiserliche.“ Die Messung des letzteren Wortes in „Und die nennen sich Kaiserliche“ ist ohne Anstoß und hat mit unserer Frage weit und breit nichts zu thun. Es ist demnach zweifellos, daß der Vers beliebig mit Hebung oder Senkung anlauten kann, und so ist er auch zu allen Zeiten gehandhabt worden, wenn auch dem natürlichen Tonfall der deutschen Sprache gemäß die mit Hebung anlautenden („iambischen“) Verse bei weitem die Mehrzahl bilden.

Was die Zahl der Senkungen betrifft, so stehen ohne Unterschied eine oder zwei zwischen je zwei Hebungen, wie auch der anlautende Auftakt zweisilbig („anapästisch“) sein kann; es kommen dabei so ziemlich alle Verbindungen, die überhaupt möglich sind, auch wirklich vor; die rein „iambischen“ und besonders die rein „trochäischen“ Verse sind weitaus in der Minderzahl. Man vergleiche nur beispielsweise:

„Wir danken schön, von Herzen gern.“
„Zu des Landes Schutz und Schirm vollbracht.“
„Die That ist stumm, der Gehorsam blind.“
„Wie die Feuerflamme bei dunkler Nacht.“
„Das ist ja die Gustel aus Blasewitz.“
„Unser Hauptmann und hochgebietender Herr.“
„Eine Braut läßt er sitzen in Thränen und Schmerz.“

Da nun außerdem jeder Vers auch weiblich schließen und ferner ohne Auftakt beginnen kann, so ergiebt sich eine fast unübersehbare Mannigfaltigkeit des metrischen Baues, im ganzen achtundvierzig Formen, die einen beständigen Wechsel gestatten und zugleich die leichteste, bequemste, flüssigste Ausdrucksweise begünstigen. Dazu kommt noch, daß auch der Gebrauch der Kürzen und Längen mit außerordentlicher Freiheit behandelt wird. Nicht nur, daß in Wörtern wie Kriegsmantel, Kriegsfuri, Erdboden, Weinhäusern, Fluchmäuler u. ähnl. ganz unbedenklich die zwei letzten Silben in der Senkung stehen: „Nichts thut als in den

Weinhäusern liegen," auch in ein- und zweisilbigen Wörtern wird die Stammsilbe oft kurz gebraucht:

„Ob mir der Fürst hilft zu meinem Geld."
„Und wenn der Hahn kräht, so macht's ihm Grauen."
„Unter des Herrn großen Thaten allen."
„Ja, ihr gehört auch so zur ganzen Masse": ⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑
„Bin indes weitherum gewesen": | — ⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑

Alles dies auch im Anlaut des Verses:

„Heute da, Herr Vetter, und morgen dort."
„Frißt den Ochsen lieber als den Oxenstirn."
„Der macht kurze Arbeit, ist resolut."
„Querfeldein durch die Saat, durch das gelbe Korn."

Übrigens sind diese Freiheiten nicht größer als sie sich auch sonst finden, selbst in Gedichten von gehobener Darstellung. Man denke etwa an die Verse aus dem Taucher und dem Grafen von Habsburg:

„Als wollte das Meer noch ein Meer gebären."
„Trieb michs um, ich konnte nicht widerstehen."
„Und mit sinnendem Haupt saß der Kaiser da."
„Trat der Sänger im langen Talare."
„Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold."

Ja, der Reichtum der Formen ist damit noch nicht einmal erschöpft; denn Schiller gestattet sich nicht selten sogar die Setzung von drei Senkungen:

„Hatten für die Sach nur ein halbes Herz."
„Wieder so ein Spürhund, gebt nur acht."
„Mit unserm Regiment hat durchgebracht."
„Und wär' sie mit Ketten an den Himmel geschlossen."
„Sind wir Türken? sind wir Antibaptisten?"

Solche Fälle kommen in den 1035 Versen des Vorspiels ungefähr fünfzig vor,*) darunter einige von ziemlicher Härte, wenn z. B. in „Hab ich einen Abstecher gemacht nach Gent" die vier Silben

*) Es ist daher nutzlose Mühe, wenn Düntzer zu dem einen oder anderen kleine Änderungsversuche macht und z. B. zu dem Verse „Gnädige Herren, einen Bissen und Trunk" bemerkt „Es sollte wohl entweder Herrn oder 'nen Bissen stehen."

„Abstecher ge“ als ein Takt zu lesen sind. Ein Vers zeigt sogar zwei dreisilbige Senkungen, darunter noch dazu den Auftakt:

„Der Piccolomini, der junge, thut sie jetzt führen“:
◡◡◡ | —◡◡◡ | —◡ | —◡◡ | —◡

Die dreisilbige Senkung muß allerdings immer als eine Freiheit gelten, sie findet sich indes auch sonst, z. B. gar nicht selten bei Goethe:

„Heiße Magister, heiße Doktor gar.“
„Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen.“
„Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie.“
„Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben.“
„Knurre nicht Pudel. Zu den heiligen Tönen.“
„Man sieht, daß er an nichts keinen Anteil nimmt.“
„Man sagt, es könne den Charakter verderben.“ (Jahrmarktsfest.)
„Als man für einen Dreier geben will.“ (Legende vom Hufeisen.)

Ja, unserm Dichter ist es sogar einige wenige Male begegnet, daß vier Silben in die Senkung gekommen sind:

„Werden sie uns den Brotkorb höher hängen“: | —◡◡◡◡ | —◡ | —◡ | —◡
„Wie machen wirs, daß wir kommen in Abrahams Schoß“:
◡ | —◡◡◡◡ | —◡◡ | —◡◡ | —
„Es war wohl nur so gesagt ihm zum Schimpf und Hohne“:
◡ | —◡◡◡◡ | —◡◡ | —◡ | —◡

Auch dies findet sich einzeln bei Goethe z. B. im Pater Brey:

„Ich bat mir aber die Ehr' auf ein andermal aus.“

Trotz aller dieser Freiheiten bleiben doch einige Verse übrig, in denen sich die vorhandenen Silben nicht ohne große Härte auf vier Takte verteilen lassen:

„Ein graues Männlein pflegt bei nächtlicher Frist“: ◡◡◡ | —◡ | —◡ | —◡◡ | —
„Wenn je das graue Röcklein kam und erschien“: ◡ | —◡◡◡ | —◡ | —◡◡ | —
„Dieser wills trocken, was jener feucht begehrt“: ◡◡◡ | —◡◡ | —◡ | —◡ | —
„Den Feldherrn soll er uns nicht verunglimpfen“: ◡ | —◡ | —◡◡ | —◡◡ | —◡

Düntzer spricht, ohne Beispiele zu geben, davon, daß auch fünffüßige Verse vorkämen; er mag wohl an diese gedacht haben, und vielleicht zieht hier mancher Leser solche Einteilung vor. Indes die Abweichung von der sonst durchgehenden Vierzahl

der Takte, die unserm Gefühl in allen Gedichten dieser Art so sehr das Natürliche ist, scheint mir eine unangenehmere Störung des Rhythmus als jene Härte, über die ein geschickter Leser oder Schauspieler nicht allzuschwer hinwegkommen dürfte.

Endlich sind einige Verse vorhanden, die sich kaum ohne die Annahme erklären lassen, daß in einzelnen Fällen die Senkung ganz wegfällt, so daß zwei Hebungen aufeinander folgen:

„Da geht alles nach Kriegessitt', |—◡|—◡◡|—◡|—
Hat alles 'nen großen Schnitt": | — |—◡◡|—◡|—

Ich sehe nicht, wie man die zweite Zeile anders gliedern sollte,*) und habe oft beobachtet, daß ein unbefangener Leser von selbst so betont. Wir haben eben hier einen Vorgang, der zwar in der heutigen Poesie selten, doch aber der deutschen Sprache so natürlich ist, daß der Leser sich von selbst hineinfindet, wenn er auch historisch nichts davon weiß, daß solche Ausfüllung eines ganzen Taktes durch eine einzige Silbe in unserer alten Dichtung etwas Alltägliches war. Schiller und Goethe haben, bewußt oder unbewußt, in einzelnen Fällen diesen alten, nie ganz aus-

*) Man müßte denn mit Düntzer dreifüßige Verse für statthaft halten. Aber diese Annahme ist noch weit weniger zu begründen als die fünffüßiger. Den obigen (den einzigen, den er hätte nennen können), erwähnt er nicht, dagegen die beiden, die er anführt, sind so augenscheinlich regelmäßige Vierfüßler allergewöhnlichsten Baues, daß seine Messung unbegreiflich ist. Er erklärt „Als der Sachs noch im Lande thät pochen" für drei Anapäste und „Meldet, Regensburg sei genommen" gar für zwei Anapäste mit einem dazwischenstehenden Jambus. — Ebenso erstaunlich ist es, wenn er als Beispiele vom Gebrauch des „Anapästs," mit dem tadelnden Zusatze „hart genug," folgende Versanfänge anführt: Merkst du wohl, Ists jetzt Zeit, Fried' ihr Herrn, Nichts ihr Herrn, Liebe Herren. Es wird genügen, die Verse, die hier allein gemeint sein können, nebst der richtigen Messung herzusetzen:

„Merkst du wohl? Sie trauen uns nicht": |—◡|—◡|—◡◡|—
„Ist's jetzt Zeit zu Saufgelagen": |—◡|—◡|—◡|—◡
„Fried' ihr Herrn! Wollt ihr mit Schlägen enden?" |—◡◡|—◡◡|—◡|—◡
„Nichts ihr Herrn, gegen die Disciplin": |—◡◡|—◡◡|—◡|—
„Liebe Herren, bedenkt's mit Fleiß": |—◡|—◡◡|—◡|—

gestorbenen Gebrauch angewendet. Bei Schiller weise ich auf Verse hin wie im Taucher und im Handschuh:

„Den Jüngling bringt keines wieder“: ⏑ | — ⏑ | └── | — ⏑ | — ⏑
„Den Dank, Dame, begehr' ich nicht“: ⏑ | └── | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | —

die nicht leicht jemand auf andere Weise sprechen wird. Bei Goethe stehen ein paar Beispiele in Hans Sachsens poetischer Sendung und im Satyros:

„Der Natur Genius an der Hand“: ⏑ ⏑ | └── | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | —
„Zusammengebracht eine Gemeine“: ⏑ | — ⏑ ⏑ | └── | — ⏑ ⏑ | — ⏑
„Thät er drauf wacker rasen“: | — ⏑ | └── | — ⏑ | — ⏑

In seinem Briefe an den Herzog vom 24. Dezember 1775 lesen wir folgende Verse:

„Holde Lili, warst so lang
All meine Lust und all mein Sang,
Bist ach! nun all mein Schmerz, und doch
All mein Sang bist du noch.“

Schwerlich wird man dem vierten Verse weniger Hebungen geben wollen als den drei andern, dann ist's aber nicht anders möglich, als daß S a n g den ganzen Takt füllt („dreizeitig“ ist, sagt man in der griechischen Rhythmik). Ich halte alle solche Spuren für höchst beachtenswert, und läßt man darauf hin diese Möglichkeit gelten, so sind in Wallensteins Lager noch etliche Verse, die durch solche Messung an Natürlichkeit der Betonung sehr gewinnen, zunächst mehrere, die sonst vorn mit schwebender Betonung zu lesen wären:

„Die Weltkugel liegt vor ihm offen.“
„Die Furcht Gottes und die gute Zucht.“
„Des Anstoßes und Ärgernisses.“
„Das Schwert ist kein Spaten, kein Pflug.“

Hier läßt sich überall zur Not die erste, unbedeutende Silbe betonen und so ein „trochäischer“ Anfang herstellen, aber weit natürlicher erscheint die andere Lesung, wodurch der erste Hauptton des Verses auf die zweite Silbe fällt. Hierher rechne ich ferner:

„Das Chiragra, könnte nicht dreinschlagen“: ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | └── | — ⏑
„Begnügt euch mit euerm Kommißbrote“: ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | └── | — ⏑

wo allerdings auch die Betonung der Silben „nicht“ und „Komm“ möglich bleibt. Überhaupt wird in sehr vielen Fällen eine mehrfache Lesung denkbar sein und zuweilen eine bestimmte Entscheidung nicht getroffen werden können.

Über den Versbau der beiden Hauptdramen ist weniger zu sagen. Er ist nicht besonders streng, was sich namentlich in der ziemlich großen Anzahl von Zeilen zeigt, die von der regelmäßigen Fünfzahl der Füße abweichen. Sechsfüßler finden sich, wenn ich richtig gezählt habe, im ganzen (einschließlich dreier Siebenfüßler) 168, oder bei den 6507 iambischen Zeilen beider Stücke durchschnittlich einer auf etwa 39 Verse. Rechnet man dazu die 67 Vierfüßler und ungefähr 40 noch kürzere Verse, welche nach zwei oder drei Versfüßen abgebrochen sind, so würde etwa schon auf 24 Verse jedesmal irgend eine metrische Abweichung dieser Art kommen. Dieselben fallen freilich nicht alle unter die gleiche Beurteilung. Die Sechsfüßler beruhen ohne Zweifel zum größten Teil auf Unachtsamkeit; an eine künstlerische Absicht könnte man höchstens allenfalls Picc. V 1 denken, wo vier solche Verse hintereinanderstehen:

„Mit leisen Tritten schlich er seinen bösen Weg,
So leis' und schlau ist ihm die Rache nachgeschlichen.
Schon steht sie ungesehen finster hinter ihm,
Ein Schritt nur noch, und schaudernd rühret er sie an.“

Schade, daß der zweite dieser Verse durch seinen weiblichen Ausgang den kraftvollen, ernsten Eindruck der sonst rein und gut gebauten Trimeter beeinträchtigt; ob allerdings dieser Eindruck beabsichtigt war, steht dahin. Sonst ist offenbar überall nur die Sorglosigkeit des Dichters die Ursache. Mit Unrecht wollen manche Kunstrichter in solchen Versen eine Einwirkung des früher allgemein herrschenden Alexandriners sehen; wäre dies der Fall, so müßten doch diese Sechsfüßler die Eigentümlichkeit des Alexandriners d. h. den Sinnabschnitt nach dem dritten Fuße zeigen. Aber von jenen über anderthalb hundert Versen sind nur ganz wenige so gebaut, z. B.

„Mit zögerndem Entschluß, mit wankendem Gemüt.“
„Bedenket, was ihr thut. Es ist nicht wohlgethan.“

Bei der überwiegenden Mehrzahl ist der Gedanke an eine Einwirkung jenes Verses ausgeschlossen. Der Ausdruck „cäsurlose Alexandriner,“ den z. B. Koberstein, III, 269 braucht, ist nicht zu billigen und erinnert einigermaßen an einen viereckigen Kreis, denn ohne Cäsur (oder richtiger Diärese) ist eben der sechsfüßige Jambus kein Alexandriner und hat im Tonfall nicht die mindeste Verwandtschaft mit ihm. — Von den Vierfüßlern beruhen manche ebenfalls auf Unachtsamkeit, sozusagen auf Zufall; dagegen ein recht großer Teil ist augenscheinlich mit bewußter Absicht gesetzt, indem durch den kürzeren Vers ein stärkerer und in der That höchst wirkungsvoller Abschluß erzielt wird. Man spürt dies recht deutlich an Verbindungen wie diese:

„Bahnlos liegts hinter mir, und eine Mauer
Von meinen eignen Thaten baut sich auf,
Die mir die Umkehr türmend hemmt.“ —
„Eh spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
Für jede fluchenswerte That.“ —
„Wie? sollt' ichs nun im Ernst erfüllen müssen,
Weil ich zu frei gescherzt mit dem Gedanken?
Verflucht, wer mit dem Teufel spielt.“

Von ähnlicher, zum Teil außerordentlich schlagender Kraft ist noch eine große Zahl dieser Vierfüßler, z. B. „Die Uhr schlägt keinem Glücklichen,“ „Er kann ein Wunder für uns thun,“ „Das ist gesprochen wie ein Mann,“ „Es braucht das nicht, er hat ganz Recht,“ „Ich hab' des Kaisers Dienst entsagt,“ „Als hätt' er ein Gespenst gesehn,“ „Thut's nicht, ihr könntet es bereun,“ „So ist der Tote uns gewiß,“ „Dem kühnen Führer kühn gefolgt,“ „Dem Fürsten Piccolomini.“ — Was endlich die noch kürzeren Verse betrifft, so haben wir auch hier zuweilen wohl die Absicht eines ins Ohr fallenden Abschlusses oder einer bedeutsamen Hervorhebung anzuerkennen, z. B. in Questenbergs Worten Picc. I 3 „Hier ists ganz anders!“ oder in Wallensteins Worten nach Sesins Gefangennahme: „Es ist ein böser

Zufall," oder Wrangel gegenüber von Gustav Adolf: „Er durft' es sagen," ferner in seiner letzten Rede V 5 „Hab' es denn seinen Lauf" und „Gut' Nacht, Gordon." Ebenso in Maxens Worten:

„Nein, das ist ganz was anders, das ist schwarz,
Schwarz wie die Hölle." —
„Ich will den Vater nicht verteidigen,
Weh mir, daß ichs nicht kann!"

In den meisten Fällen aber liegt solche Absicht nicht vor, der Dichter verfährt vielmehr etwas sorglos und nimmt sich z. B. wiederholentlich beim Personenwechsel nicht die Mühe, den angefangenen Vers fortzusetzen, sondern hebt mit einem neuen Anfang an. Mehrmals sind es bloß drei Silben, die für sich stehen (Picc. 2261 „Schreib, Judas!" W. Tod 2249 „Was ist das?" 2368 „Hier kommt er." 3413 „Was sinnst du?" 3762 „Der Herzog?"), einigemale auch bloß zwei (W. Tod 2195 „Was giebts?" 2686 „So ist's."), im letzteren Falle könnte man ebensogut durch Verbindung mit dem folgenden Verse Sechsfüßler herstellen. Endlich Isolanis Ausruf Picc. 2149 „Lichter! Lichter!" entzieht sich überhaupt dem iambischen Maße.

Eine Vergleichung mit den andern Dramen Schillers führt zu bemerkenswerten Ergebnissen, da das Vorkommen des Sechsfüßlers keineswegs überall gleich häufig ist. Die frühesten Verse, die hier in Betracht kommen, die ersten beiden Bruchstücke des Don Karlos in der Thalia von 1785 und 1786, zeigen in dieser Hinsicht weitaus den strengsten Bau; es finden sich in diesen 3184 Versen (zehn Verse mehr als Goethes Iphigenie) im ganzen nur zwei Sechsfüßler, so daß die Reinheit als nahezu vollkommen zu bezeichnen ist. Auch das dritte Bruchstück von 1787 ist noch sehr streng, indem es ein Verhältnis von 956 zu 4 aufweist, so daß in diesen Thaliabruchstücken zusammengenommen erst durchschnittlich auf 690 Verse ein sechsfüßiger kommt; noch dazu stehen von diesen sechs Versen nicht weniger als vier im Personenwechsel, wobei ein unregelmäßiger Versumfang dem Dichter wie dem Hörer leichter entgeht. Wenn z. B. III 8 (jetzt III 6) der Admiral Sidonia seine Worte mit dem Vers-

anfang schließt: „Das bricht mein Herz," alsdann der König eintritt und zu den versammelten Granden sagt: „Bedeckt euch" und sich endlich an den Prinzen von Parma wendet: „Eure Mutter, Neffe" —, welches Ohr kann diese drei Stücke noch rhythmisch als Eins empfinden und durch den überzähligen Fuß beleidigt werden? Dagegen in der Gesamtausgabe des Stückes von 1787 hat sich diese Zahl bereits erheblich vermehrt: in der ersten Hälfte, jene drei Bruchstücke nebst ihren Ergänzungen umfassend, kommt jetzt je ein Sechsfüßler auf 198 Verse, in den neu hinzugekommenen drittehalb Akten schon auf 61. Im Wallenstein, sahen wir, sogar auf je 39 Verse, womit die äußerste Ziffer erreicht ist; denn die weiteren Stücke zeigen in genauer zeitlicher Reihenfolge eine allmählich wieder zunehmende Reinheit, wie sie durch folgende Verhältniszahlen dargestellt wird: Maria Stuart 43, Jungfrau von Orleans 57, Braut von Messina 81, Tell 143.*) Diese zunächst auffallende Erscheinung erklärt sich offenbar so, daß Schiller bei Abfassung der ersten Teile des Karlos noch des Verses sehr ungewohnt war und daher mehr auf sich achtete und die Füße genauer abzählte; aber schon in der zweiten Hälfte des Karlos wurde er sorgloser, und endlich im Wallenstein spürt man sofort die völlig zwanglose Beherrschung des Maßes; der Dichter läßt sich gehen, läßt die Verse laufen, wie sie von selbst fließen. Man hat sogar oft den Eindruck, als hielte er solche Abweichungen vom strengen Maße für unerheblich, wo nicht gar für ein Mittel, die Ungezwungenheit des Ausdrucks zu erhöhen; denn es wäre oft ein Leichtes gewesen, die regelmäßige Länge ohne Einbuße an Sinn und Nachdruck herzustellen, wenn er irgend welchen Wert darauf gelegt hätte. Damit stimmt auch überein, daß sich im Karlos (wie bekanntlich auch in Lessings Nathan) auffällig oft Wiederholung und selbst dreifache Setzung desselben Wortes findet, welche zwar immer poetisch und rhetorisch begründet ist, aber doch gewiß oft dem

*) In diesen vier Stücken sind natürlich bei der Berechnung diejenigen Abschnitte, die in lyrischen Versen oder in Trimetern geschrieben sind, fortgelassen worden.

Verszwang ihr Dasein mitverdankt; so im ersten Akte: „Und jetzt in einem — einem Niederfall,“ „Du einz'ger Freund, ich habe niemand, niemand, auf dieser großen, weiten Erde niemand,“ „Ist keine Stelle, keine, keine, wo ich meiner Thränen mich entlasten darf,“ „Sie sind für mich dahin — dahin — dahin,“ „Sie sind geliebt — geliebt; geliebt wie Sie kann's niemand sein und niemand sein gewesen“ u. ähnl. Dergleichen findet sich weder im Wallenstein noch in den späteren Stücken. Betreffs der sechsfüßigen Verse dürfte eine Zusammenstellung mit Goethes und Lessings Jambendramen nicht ohne Wert sein: der Nathan zeigt einen Sechsfüßler auf 226 Verse, Iphigenie auf 229, Tasso auf 150, die natürliche Tochter auf 369. Diese Stücke sind also in dieser Hinsicht wesentlich strenger als die Schillerschen, dem Tasso kommt der Tell ziemlich nahe; nur die ersten Lieferungen des Karlos stehen allen übrigen hierin ungemein weit voran. Das Vorkommen vierfüßiger und noch kürzerer Verse nimmt in Schillers späteren Stücken erheblich ab, so daß genaue Zahlenangaben ohne rechte Bedeutung sind, zumal eine besondere rhythmische Wirkung darin kaum wieder hervortritt; höchstens könnte man ein paar einzelne Fälle anführen, wie Mortimers Worte I 6 „Und riß mich in das Weichbild Roms“ u. dgl.

Ein weiterer Punkt, der hier in Betracht kommt, ist der Gebrauch der doppelten Senkung im iambischen Verse („Anapäst“). Derselbe findet sich in den genannten Goetheschen und Lessingschen Stücken gar nicht oder so gut wie gar nicht; ganz einzeln steht Tasso I 1: „Uns duftend bilden, erkennst du sie nicht alle.“ Ebensowenig im Karlos. Der Wallenstein dagegen zeigt auch hierin einen freieren Gebrauch, eine sorglosere Hand:

„Hat Mutter Natur in stillen Klostermauern.“
„Ein Piccolomini nur ist aufgeschrieben.“
„Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde.“

Die Zahl solcher Verse ist über 30, nicht selten steht auch der Anapäst im ersten Fuße:

„Der Soldaten großen Gönner und Patron.“
„Diesen Buttler geb' ich noch nicht auf; ich weiß,“

recht häufig sogar im letzten Fuße:

„Den Überbringer kaiserlicher Befehle."
„Verhöhnung höchster kaiserlicher Befehle."
„Gebt acht, es fehlt an diesem steinernen Gast."
„Nicht gegen mich. Wenn Haupt und Glieder sich trennen."

Auch in den späteren Stücken kommt dieser Anapäst mehrfach vor:

„Auf eure Gefahr! Ihr haftet für die Folgen."
„Euch Frieden zu bieten oder blut'gen Krieg."
„Und an des Atlas himmeltragende Säulen."
„Kommt alle, kommt, legt Hand an, Männer und Weiber."

Doch schränkt sich diese Freiheit je länger je mehr auf den ersten Fuß ein:

„Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens."
„Seine Grabschrift sei der Ort, wo man ihn findet."
„Die Orakel, und gerettet sind die Götter."
„In die Seele schnitt mir's, als der Bub' die Ochsen."
„Von den Wänden langten sie die rost'gen Schwerter."
„In des Kaisers Namen, haltet an und steht."

Anders steht es mit dem „choriambischen" Versanfang (—◡◡—). Der Gebrauch dieser Freiheit ist, wie oben berührt, im Wallenstein noch nicht ausgebildet; die wenigen Spuren sind III 23: „Buttler. — Mein General? — Der Kommandant zu Eger" und V 7: „Nieder mit ihm! — Jesus Maria! — Sprengt die Thüren," beidemale mit Personenwechsel, wobei der Gesamtrhythmus weniger hervortritt, beidemale bei Anreden und Ausrufen, die eine freiere Handhabung des Metrums nahe legen, beidemale außerdem (zufällig) in einem Sechsfüßler.*) In der

*) Vielleicht ist auch hierher zu rechnen der recht abweichend gebaute Vers Picc. II 7, ebenfalls mit Personenwechsel: „Abgesetzt wurd' ich. — Euer Gnaden weiß." — Auch einige andere Verse sind etwas unbequem zu lesen, z. B. W. Tod 1004 „Als werden sämtliche Hauptleute unsrer," 1435 „Und wer der Vorderste ist, führt die Herde." — Wortbrechung durch das Ende des Verses findet sich viermal im Wallenstein: „wohl|behalten" (Picc. 956), „Glücks|gestalt" (W. Tod 33), „ab|gequält" (2765), „auf|gesetzt" (3205). Auch Picc. 2112 kann man hierher zählen, da „dreiundzwanzigste" gewöhnlich in ein Wort geschrieben wird. — Ebenso ein paarmal in der Maria und in der Jungfrau, einzeln auch im Tell.

Maria Stuart findet sich kein Beispiel. Erst in der Jungfrau begegnen wir Versen wie:

III 4: „Fürchtet die Zwietracht! Wecket nicht den Streit."
III 7: „Mitten in Frankreich, wo er seinen Lauf."

doch im ganzen nur sechsmal. Dagegen in den beiden letzten Stücken ist der Gebrauch völlig durchgedrungen, indem die Braut von Messina 26, der Tell aber 40 Beispiele dieser Art zeigt:

„Fraget zurück, was euch zuerst entzweite."
„Fliege zur That! Des Bruders Beispiel folge."
„Fahre zur Hölle, falsche Schlangenseele."
„Glaube noch einer an der Götter Mund."
„Liebe zu dir war meine ganze Schuld."
„Werde mit mir was will, ich muß hinüber."
„Großes habt ihr in kurzer Zeit geleistet."
„Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben!"
„Vater, es wird mir eng im weiten Land."
„Meine Gedanken waren rein von Mord."
„Mitten ins Herz hat ihn der Pfeil getroffen."

Da sich dieser eigentümliche Gebrauch,*) der dem Verse jedesmal eine große Lebhaftigkeit der Bewegung giebt, weder bei

*) Düntzer sagt in seiner Erläuterung der Braut von Messina S. 69: „In der Prosodie folgt Schiller der gangbaren Freiheit, wonach höre, lebe, bog er, ließ er, weil er, zu der u. ähnl. iambisch gemessen werden dürfen." Aber er vermischt hier abermals zwei sehr verschiedene Dinge. Denn daß in einem iambischen Verse, der mit zwei einsilbigen Wörtern beginnt, das erste das Übergewicht des Tones hat, wie in „Bog er vereinend ihren harten Sinn," kann man mit der oben besprochenen Eigentümlichkeit nicht gleichsetzen und kann man überhaupt nicht eine „Freiheit" nennen. Es ist vielmehr so regelmäßig, bei allen Dichtern so alltäglich und macht für unser Ohr so gar keine Unterbrechung des iambischen Rhythmus, daß es überhaupt nicht zu erwähnen war. Oder sollten Verse wie „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst."
„Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei?"
„Geht des Kanonballs fürchterlicher Pfad,
Schnell auf dem nächsten Wege langt er an,
Macht sich zermalmend Platz, um zu zermalmen,"
irgend etwas rhythmisch Besonderes an sich haben? Nur wenn der Anfang ein zweisilbiges trochäisches Wort bildet, kann man von „Freiheit" reden,

Lessing noch bei Goethe findet (die eine Stelle Tasso II 4 abgerechnet: „Ruhe, wie auf dem Sarg der Tapfern, auf"), noch auch meines Wissens in irgend einem andern früheren oder gleichzeitigen Drama, so kann man ihn wohl einen eigentlich Schillerschen nennen. Er ist aber seitdem allgemein bräuchlich und manche der späteren Dichter wenden ihn reichlich an, so unter den neuesten Ernst von Wildenbruch, in dessen Karolingern z. B. fast 50 solche Verse vorkommen.

Für den Wohlklang des Verses ist endlich auch der Hiatus von Bedeutung. Das Zusammenstoßen von vokalischem Auslaut des einen Wortes mit vokalischem Anlaut des folgenden, welches die alten Sprachen im Verse bekanntlich streng mieden, kann im Deutschen nur dann für einen Mißklang gelten, wenn der Auslaut das unbetonte **e** ist. Von solchem Hiatus halten sich Goethes Stücke, ebenso wie seine Gedichte, fast durchweg frei; ein Vers wie Tasso II 1 „Verwirrte unklug, was du lösen wolltest" oder Hermann und Dorothea (3. Gesang): „Also sprach sie behende, und zog, vom Steine sich hebend" stehen ganz einzeln da,*) während Schiller weniger streng ist. Ich weiß sehr wohl, daß es nicht wenige sonst feinfühlige und geschmackvolle Menschen giebt, die für den Mißklang des Hiatus überhaupt unempfindlich und so zu sagen schwerhörig sind. Indes gewisse allgemeine Grundsätze dürften doch wohl auf Zustimmung rechnen können. Denn nicht alle Arten des Hiatus sind gleich übelklingend, und die Stufenfolge wird vornehmlich dadurch bestimmt, wie eng die beiden Worte, um die es sich handelt, zusammengehören, und wie leicht die Apostrophierung des auslautenden e ist. In erster Linie stehen hiernach die Verbalformen auf e bei nachfolgendem Sub-

die allerdings bei Besprechung der Braut von Messina nicht eine „gangbare" heißen kann, da sie erst in diesem Stücke häufiger angewendet worden ist.

*) Fälle wie Tasso II 1 „Das Göttlichste erfuhr ich nur in dir" und III 2 „Ich zauderte; es war nur kurze Zeit" fallen unter eine andere Beurteilung, weil das auslautende **e** hier durch den Verston, im zweiten Beispiel auch durch den Sinnabschnitt gefestigt ist und deshalb dem Ausfall leichter widersteht.

jektspronomen „ich,“ „er,“ „es,“ welche wir auch in gewöhnlicher Rede stets zu verschleifen und wie ein Wort zu sprechen pflegen. hab' ich, glaub' ich, hätt' er u. dgl. Daher:

„Jetzt, hör' ich, soll der Kriegsheld fertig sein.“
„Der Kanzler, merk' ich, traut mir noch nicht recht.“
„Erwartet' ich doch schon von nichts als Märschen.“
„Könnt' er nur immer wie er gerne wollte.“
„So müßt' es einem sel'gen Geiste sein.“
„Wie sollt' ich nicht?“ — „Die Treue, sag' ich euch.“

In solchen Verbindungen würde wohl jeder den Hiatus als wirklich störend fühlen: „Wie sollte ich? Was könnte er?“ u. dgl., ganz besonders bei den eingeschobenen Wendungen „hör' ich,“ „merk' ich,“ die wirklich fast zu einem Worte verschmelzen. Beispiele eines Hiatus dieser Art finden sich meines Wissens bei Lessing und Goethe nirgends, bei Schiller ist mir ein einziges erinnerlich, Maria Stuart I 2 „Von meiner eignen Kirche fordre ich.“

Etwas erträglicher ist es, wenn ein Fürwort in einem andern Kasus folgt:

„Ich seh' ihn noch, es sind jetzt zehen Jahr.“
„Da sproßt' ihm kaum der erste Flaum ums Kinn.“

Die beiden Wörter sind hier nicht ganz so zu einem verwachsen wie in den erstgenannten Verbindungen. Doch auch dergleichen ist bei Schiller äußerst selten und wo es einmal vorkommt, hat es gewöhnlich seinen besonderen Grund. Wenn z. B. die Herzogin III 3 von der alten Zeit, da Wallenstein noch „der fröhlich Strebende“ war, sagt:

„Der Kaiser liebte ihn, vertraute ihm,
Und was er anfing, das mußt' ihm geraten,“

so ist ersichtlich, daß ein Vermeiden des unleugbaren Übelklangs (beispielsweise: „Der Kaiser liebt' ihn und vertraut' ihm gern“) eine gerade hier höchst störende Undeutlichkeit betreffs der Zeit bewirkt hätte, während der Dichter in dem zweiten Verse, wo das Wörtchen „das“ gewiß entbehrlich und der Trochäus „das mußt'“ immerhin etwas hart ist, doch durchaus nicht schrieb: „Und was er anfing, mußte ihm geraten.“ Ob freilich Schiller

dabei bewußt an solche Rücksichten gedacht hat, weiß ich nicht und bezweifle es sogar; aber sein natürlicher Sprachtakt hat ihn sicher geleitet. Ähnlich steht es III 15 (1854): „Wer wählte euch?“ — Wieder etwas weniger hart ist der Hiatus, wenn das folgende Wort kein zum Verbum gehöriges Pronomen, sondern ein beliebiges anderes Wort ist; hierher gehört das obige Beispiel aus Tasso: „Verwirrte unklug,“ und so z. B. im Wallenstein: „Es glückte aber nicht,“ „Ich habe einen Einfall,“ „Ganz Deutschland seufzte unter Kriegeslast,“ „Ich pflegte eben nicht nach seinem Stammbaum“ u. dgl. Ebenso in den andern Stücken, doch nur selten von merklicher Härte wie etwa Tell I 4 „Wäre ein Obmann zwischen uns und Östreich,“ wo aber der Mißklang doch wieder gemildert ist, weil die Hiatussilbe eigentlich im Verston steht. — Endlich am zulässigsten sind solche Fälle, wo das schließende e überhaupt nicht oder nicht ohne Härte apostrophiert werden kann, also im Substantiv oder Adjektiv: „Unsre Ohnmacht,“ „gleichgeteilte Abenteuer,“ „der alte Unterhändler,“ „der erste Augenblick,“ „das höchste Irdische,“ „das teure Erbstück,“ „wenn dieser Geist der allgemeine ist,“ „bis sie das kleinste ausgewählt.“ Dieser Hiatus ist nicht sehr fühlbar und oft kaum zu umgehen (Goethe freilich ist auch hierin fast unbedingt streng); zuweilen ist er aber doch übelklingend, besonders wenn der Anlaut des zweiten Wortes ebenfalls e ist oder wenn er gehäuft auftritt. Der Vers in der Jungfrau I 2: „Und tiefe Ebbe ist in deinem Schatz“ fällt wohl jedem etwas unangenehm ins Ohr. Doch findet sich Derartiges nicht häufig bei Schiller. — Neuere Dichter sind in diesem Punkte zum Teil viel lässiger; es ist aber kein Zweifel, daß durch solche Unachtsamkeit nicht nur der Wohlklang, sondern zuweilen selbst die Natürlichkeit des Ausdrucks leidet. Denn z. B. ein „denke ich,“ „fürchte ich,“ „glaube ich“ ist wirklich nur „papiernes Deutsch,“ welches man prosaisch zwar schreibt, weil es da nur auf Deutlichkeit ankommt, in lebendiger Rede aber schwerlich zu hören bekommt und in der Poesie entschieden vermeiden sollte.

Besprechung einzelner Stellen.

Prolog.

10 ff. In diesen Versen rührt Einiges von Goethe her. Dieser schickte am 6. Oktober den Prolog an Schiller zurück mit der Bemerkung, er wünschte, daß statt einer Stelle, die er ausgestrichen habe, eine andere eingefügt werde, die er beilegte. „Meine Absicht," sagt er, „war dabei 1) daß von unsern Schauspielern etwas mehr, 2) von Iffland etwas weniger gesprochen werde; 3) daß irgend eine Stelle auf Schröder bezogen werden könne." An diesen wollte er dann gleich ein Exemplar „mit einem artigen Wort" nach Hamburg senden. Schiller erwidert: „Die Veränderungen nehme ich mit Vergnügen auf, gegen die drei bezeichneten Gründe ist nichts einzuwenden." Wenn sich hiernach auch nicht genau die Grenzen der Goetheschen Worte angeben lassen, so würde doch offenbar die erste Absicht sehr gut durch Vers 13 f. erreicht („Wir sind die Alten noch" u. s. w.), die dritte durch 18—21 („O möge dieses Raumes neue Würde" u. s. w.), zumal beide Stellen auch in Klang und Ausdruck der Vermutung Goethescher Urheberschaft gewiß nicht widersprechen. Da übrigens Goethe offenbar nicht bloß Neues einfügte, sondern auch Vorhandenes benutzte, so ist es ein müßiger Streit, ob auch in den folgenden Versen ihm dies oder jenes noch angehöre. Viel wird es schwerlich sein, da er nur von einem „von ihm veränderten Perioden" spricht. — Übrigens war die auf Schröder verwendete „Artigkeit" ohne Erfolg, er stellte weder für diesen noch für den folgenden Winter sein Kommen in Aussicht, so daß Schiller am 2. November etwas ungehalten schreibt: „Wir haben, wie ich sehe, ohne seinen Ehrgeiz in Bewegung zu setzen, bloß seiner Eitelkeit geschmeichelt."

43.

„Den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen."

Wohl nicht: „Denjenigen Augenblick, der sein ist," sondern „den Augenblick, d. h. die Gegenwart, denn sie ist sein."

50. Goethe, der dem Verständnis des Publikums nicht zu viel traute und es auch sonst dem Freund ans Herz legt, wieviel Ursache man habe „deutlich zu sein“ (10. Nov. 1798), hatte, wie er am 6. Oktober 1798 schreibt, für die erste Vorstellung „die Mimen und Ären bei Seite gebracht, dagegen den Wallenstein ein paarmal genannt, damit man nur irgend ungefähr verstehe, was wir wollen.“ Auffallend und in der That nicht zweckmäßig bleibt es, daß in der jetzigen Fassung der Name des Helden nicht ein einziges Mal genannt wird.

95.

„Des Lagers Abgott.“

Der sinnlose Druckfehler „des Lasters (statt Lagers) Abgott,“ der bereits in der dritten Auflage (1801) eintrat und sich durch „Schillers Theater“ (1806) und Körners Ausgabe (1814) lange Geltung verschafft hatte, ist erst seit Joachim Meyer (1860) endgiltig beseitigt.

106.

„Denn jedes Äußerste führt sie, die alles
Begrenzt und bindet, zur Natur zurück.“

Das „Äußerste“ tritt aus der Natur heraus. Wir nennen eine That äußerster Unmenschlichkeit mit Recht „unnatürlich,“ wie z. B. Wallenstein meint, daß bei Oktavios Verrat „die Natur aus ihren Grenzen wanke.“ Die Kunst nun „begrenzt“ solches Übermaß, indem sie es, mit Lessing zu reden, auf eine mildere Stufe herabsetzt, und sie „bindet“ es, indem sie es unter die allgemein giltigen Gesetze menschlichen Thuns einreiht. Der bloße Umstand also, daß etwas wirklich ist oder gewesen ist, kann es nicht zum geeigneten Gegenstande der Kunst machen; auch die Wirklichkeit kann unnatürlich sein. Dies vergißt der sogenannte „Realismus,“ der sich heutzutage besonders im Drama so breit macht. Handlungen, wie sie dort vielfach vorgeführt werden, stehen, selbst wenn ihr wirkliches Vorkommen nachgewiesen sein sollte, außerhalb der Natur, und ihre Vorführung ist unkünstlerisch.

Wallensteins Lager.

1 (11).

„Ein Hauptmann, den ein andrer erstach,
Ließ mir ein Paar glückliche Würfel nach."

Bekanntlich rühren diese beiden Verse von Goethe her, der bei Eckermann II, 234 berichtet, er habe dieselben „eigenhändig in das Manuskript hineingeschrieben," da Schiller nicht daran gedacht habe, wie der Bauer zu den falschen Würfeln gekommen sei, sondern sie ihm „in seiner kühnen Art" so ohne Weiteres gegeben habe. Man muß gestehen, daß man eben nichts vermissen würde, wenn die Motivierung fehlte. Daß der listige und betrügliche Bauer falsche Würfel hat, ist an sich höchst glaublich, und es ist etwas viel, deshalb zwei Hauptleute zu bemühen und den einen durch den andern erstechen zu lassen. Auch fragt man sich vergebens, zu welchem Zwecke der Bauer dies hier seinem Sohne erzählt. Der Junge weiß es entweder oder er braucht es nicht zu wissen. Es sind Worte des Dichters, nicht der Person, sie sind also undramatisch und würden besser fehlen.

1 (43).

„Aber da seh' ich die drei scharfe Schützen."

Da in dieser allein überlieferten Lesart der Artikel „die" ebenso auffällt wie die Flexion „scharfe" (statt „scharfen"), so schlug Helbig vor, den Artikel zu streichen. Wahrscheinlicher ist Boxbergers Vermutung, daß „die" aus „dir" verschrieben sei. Vgl. 16 „Sind dir gar lockere leichte Gesellen."

2 (55).

„Meinst du, man hab' uns ohne Grund
Heute die doppelte Löhnung gegeben?"

Hiermit steht nur scheinbar in Widerspruch, daß man nach 881 den Soldaten „seit vierzig Wochen die Löhnung immer umsonst versprochen" hat, und daß ihnen, wie es übereinstimmend Picc. II 7 heißt, „ein Jahr schon die Löhnung fehlt." Die Sache erklärt sich offenbar so, daß heut zur Feier der Ankunft der Herzogin, Wallenstein den Truppen den doppelten Betrag

einer Tageslöhnung aus seiner Tasche gegeben hat, während sie ihre eigentliche Besoldung vom Kaiser nicht erhalten („Wer uns nicht zahlt, das ist der Kaiser!“).

4 (111).

„Aber ein Eilbot' ist angekommen,
Meldet, Regensburg sei genommen.“

Damit steht im Widerspruch, was wir Picc. II 7 aus Questenbergs Bericht erfahren, daß Regensburg bereits vor längerer Zeit, schon vor Wallensteins Feldzug in Schlesien und seinem Siege bei Steinau, in die Hände des Feindes gefallen ist.

6 (209).

„Aber sein Schenie, ich meine sein Geist,“ ..

Hier ist wohl die überlieferte Interpunktion zu ändern und nach „ich meine“ ein Komma zu setzen, wie es Vollmer in seiner Ausgabe (1880) gethan hat. Denn schwerlich soll das Wort „Schenie“ durch „ich meine sein Geist“ erklärt werden, als dächte der Redende, seine Zuhörer würden sonst das Fremdwort nicht verstehen; sondern die beiden Worte stehen parallel, und „ich meine“ ist zu dem ganzen Gedanken eingeschoben. Zu der etwas ungewöhnlichen Wortstellung (statt „meine ich“) vgl. 574 „Muß man den Mund doch, ich sollte meinen, nicht weiter aufmachen,“ oder Picc. I 2 (208): „Das Kind, ich weiß, hat man ihm schon gefunden.“

8 (604).

„Und wär' sie mit Ketten an den Himmel geschlossen.“

In einer Abschrift des Wallenstein von 1799 (Eigentum der Berliner Königlichen Bibliothek), auf welcher Schiller eigenhändig bemerkt hat: „Nach meiner Handschrift richtig kopiert und von mir durchgesehen“ (veröffentlicht von W. von Maltzahn. Stuttgart 1861), findet sich hinter dieser Zeile der Vers: „Hat aber sein Pulver umsonst verschossen,“ den Vollmer deshalb in den Text aufgenommen hat. Möglich ist, daß die Fortlassung auf einem bloßen Versehen beruht, obwohl es recht auffallend

bleibt, daß Schiller es in allen vier bis 1805 gedruckten Ausgaben nicht gemerkt haben sollte; es wäre immerhin denkbar, daß ihm der Abschluß durch Wallensteins weit berüchtigtes übermütiges Wort kräftiger erschien als durch diese etwas abgegriffene Redensart. Daß der Reim den Vers fordere, wie Vollmer und Düntzer meinen, ist zu viel gesagt; denn gerade die Worte des Kapuziners enthalten mehrmals reimlose Zeilen, so 535 „Die Frau in dem Evangelium," 579 „Wieder ein Gebot ist: du sollst nicht stehlen," 619 „Des Anstoßes und Ärgernisses" u. a.

11 (683).

„Ich hab's aus des Obersts eignem Munde."

Der Oberst ist Max. Dieser kommt aber erst Picc. I 2 zurück und sieht I 4 sowie auch noch später gar nicht so aus, als ob er von den kaiserlichen Forderungen sonderlich viel wüßte; am wenigsten aber dürfte er, kaum angelangt, den Kürassier unterrichtet haben.

11 (906).

„Alles andere thäten sie hudeln und schänden,
Den Soldaten trugen sie auf Händen."

Das Wort „schänden," wo man neben „hudeln" eher schinden erwartete (wie 255 „Was war das für ein Placken und Schinden"), wird wohl dem Reim seine Entstehung verdanken. Doch möchte ich zur Erklärung nicht, wie manche Ausleger thun, Schillers schwäbische Mundart heranziehen, durch die sich in seinen früheren Gedichten Reime wie „dämmert, wimmert," „schwingen, Gesängen," „Menschen, Wünschen" u. ähnl. erklären (denn er hat doch auch damals nicht „dimmert" oder „Minschen" geschrieben, sondern das ungleich Geschriebene, weil es seinem Ohre gleich klang, gereimt); vielmehr hat er in unserer Stelle nur einen zwar ungewöhnlicheren, aber doch durchaus sinngemäßen Ausdruck gebraucht. Für solchen Einfluß des Reimes vgl. z. B. Faust I, 2541: „Bin so frei, grad' herein zu treten, Muß bei den Frauen Verzeihn erbeten," für erbitten, was sonst durchaus ungebräuchlich ist.

Die Piccolomini.

I 2 (134).

„Ja, wenn Sie von Herden
Und Weideplätzen reden, Herr Feldmarschall" —

Questenberg will sagen: Herden und Weideplätze giebt es freilich genug, aber keine Bauern, das Feld zu bestellen. Isolanis Antwort zeigt, daß er ihn richtig verstanden hat. Questenbergs Worte sind insofern etwas auffallend, als nach der Schilderung der Bauern (Lager 1) das ganze Land ausgesogen ist und „weitherum in der ganzen Aue keine Feder mehr, keine Klaue" zu finden ist.

I 2 (131).

„— muß das arme Land
Von Freund und Feindes Geißel gleich befreit sein."

D. h. von Freundes und Feindes Geißel. Die Eigentümlichkeit, zwei durch und (oder) verbundene Nomina nur einmal zu flektieren, findet sich nicht selten in der Dichtersprache. Vgl. W. Tod I 1 „Und schoß mit senkrecht oder schräger Strahlung." Goethes Iphigenie V 5 „Von tausend durchgeweinten Tag und Nächten." Tischlied: „Gegen inn- und äußern Feind setzt er sich zur Wehre." An den Mond: „Froh und trüber Zeit." Braut von Korinth: „Um die Stirn ein schwarz und goldnes Band." Charade (letztes Sonett): „In jung und alten Tagen." Natürliche Tochter IV 4: „Um Klein und Großes." Elpenor 1: „Gering und Köstliches." Faust 2. Teil: „In klar und trüben Tagen," „Ein lang und breites Volksgewicht" und sehr oft.

I 2 (197).

Isolani.
„Drum stößt er uns zum Raubtier in die Wüste,
Um seine teuern Schafe zu behüten."

Questenberg (mit Hohn)
„Herr Graf! Dies Gleichnis machen Sie — nicht ich."

Die bisherigen Deutungen dieser Verse können nicht genügen. Düntzer legt einen andern und nicht passenden Gedanken hinein,

indem er Isolani sagen läßt, man stoße sie wie ein Raubtier in die Wüste, während dasteht: er stößt uns zum Raubtier. Wer hat je ein Raubtier in die Wüste gestoßen? Diese ist vielmehr sein natürlicher Aufenthaltsort, es ist ja gerade „das Tier der Wüste.“ Auch ist Questenbergs „Hohn“ hierbei unverständlich. Helbig, dem andere gefolgt sind, erklärt: „Questenberg deutet an, wie das Wort Raubtier auf den Herzog bezogen werden könne, in dessen Nähe alles Land ausgesogen war.“ Der Hohn wäre dadurch allerdings gerechtfertigt; aber augenscheinlich kann weder Isolani dies meinen noch Questenberg es ihm unterlegen: daß hier die übrigen Soldaten von Wallenstein getrennt gedacht werden sollten, so daß man sie zu ihm „hinausstoßen“ könnte, ist völlig wider den Sinn, da fortwährend nur der Gegensatz der friedlichen Bürger und Bauern gegen die Krieger gemacht wird. — Man muß doch wohl von dem Bilde ausgehen, daß der Kaiser der Hirt ist, während seine Unterthanen als Schafe bezeichnet werden, als Raubtier aber der Feind, oder auch unpersönlich die Not und das Elend des Krieges. Also: wir müssen Not ertragen, damit die Bürger und Bauern ruhig leben können (vgl. Lager 901 „Wir, wir haben von seinem Glanz und Schimmer nichts als die Müh' und als die Schmerzen“), d. h. der Kaiser opfert uns für das Wohl jener auf, hat also nicht für jeden Stand ein gleiches Herz. Was ist nun im Bilde gemeint? Wen stößt der Hirt „zum Raubtier in die Wüste,“ um dadurch seine Herde zu behüten? Offenbar Tiere, die er dem Raubtier opfert, damit es, gesättigt, seine Schafe in Frieden lasse. Dies können nur solche Herdentiere sein, die nichts wert sind, etwa räudige Schafe. An eine Beziehung solcher Art hat natürlich Isolani nicht gedacht, sondern nur sagen wollen, daß die Krieger in Not und Gefahr sind, während die Bürger eben dadurch Frieden und Ruhe haben; ohne sich dabei die möglichen Folgerungen aus dem von ihm gebrauchten Bilde klar zu machen. Er ist deshalb, sobald Questenberg die Vergleichung scharf faßt, geschlagen, so daß er nichts erwidern kann und Illo ihm durch eine neue Wendung des Gesprächs über die Verlegenheit

weghilft.*) — Denkbar wäre noch, daß, wie die Bürger und Bauern mit der Herde, so die Krieger mit den Hunden verglichen würden, die das Raubtier bekämpfen sollen; es käme dann der Unterschied der Stände gut zur Geltung. Indes einerseits würde der Ausdruck er „stößt uns zum Raubtier" nicht passen, andrerseits wäre wieder der „Hohn" Questenbergs unverständlich, da die Bezeichnung als „Hund" für die Welt der Hirten und Herden nichts Erniedrigendes und Beschimpfendes enthalten würde.

I 3 (362 ff.).

„Es war am Morgen vor der Lützner Schlacht" u. s. w.

Es überrascht einigermaßen, daß danach das ganz unbedingte Vertrauen Wallensteins zu Oktavio nur etwa fünfzehn Monate alt ist. — Etwas auffallend bleibt es auch, daß der Feldherr in der Nacht vor einer wichtigen Entscheidungsschlacht „fern von den Zelten unter einem Baum" einschläft, noch dazu ganz allein.

I 4 (545).

„Des blut'gen Tages frohe Vesper schlagend."

Der Ausdruck ist bildlich zu fassen: wie die abendliche Vesperglocke die Arbeit des Tages beendet, so bezeichnet das Friedensgeläute, das von allen Türmen klingt, das Ende der blutigen Kriegsarbeit. — Die Zeitangabe durch die Vesper ist bei Schiller beliebt: „Früh von des Tages erstem Schein bis spät die Vesper schlug." — „Hört der Bursch die Vesper schlagen."

II 2 (645).

Die Betonung „lutherisch" mit kurzer vorletzter Silbe, die Schiller regelmäßig anwendet (vgl. 1191 W. Tod 297, 1548, 2618) ist der deutschen Sprache angemessener als die aus dem latinisierten Lutherus entstandene und hat jetzt, wohl vornehmlich durch Schillers Beispiel, die andere Aussprache ziemlich verdrängt.

*) Ich verdanke diese Erklärung einer freundlichen Mitteilung von Rudolf Schneider.

II 3 (737).

„Kaum zähltest du acht Jahre."

Da Wallensteins erste Übernahme des Kommandos „acht, neun Jahre" her ist, so ist Thekla höchstens siebzehn Jahre alt zu denken. Ursprünglich hatte der Dichter geschrieben: „Kaum zähltest du fünf Jahre," was er alsdann in „sechs" und endlich in „acht" änderte. Auch so erscheint ihr Alter fast allzu jugendlich.

II 3 (751).

„Nicht für verloren acht' ich's, wenn ich's einst,
In einen königlichen Schmuck verwandelt,
Um diese schöne Stirne flechten kann."

Der Ausdruck ist insofern etwas ungenau, als man für „wenn ich's einst" erwartet „wenn ich ihn einst," nämlich den Kranz, nicht das Leben. Der Sinn ist: ich halte mein Leben nicht für verloren, wenn der glänzende Erfolg desselben ihr dereinst eine Königskrone einträgt. Gelingt es ihm, sich zu königlichem Range zu erheben, so kann er auch dafür sorgen, daß die Tochter sich keinem Geringeren als einem Könige vermähle. Vgl. W. Tod III 4 „Eine Krone will ich sehn auf ihrem Haupte oder will nicht leben." „Meinen Eidam will ich mir auf Europens Thronen suchen."

II 6 (933).

„Und einzeln nur, zerstreuet, zeigen sich
Des Glückes Fäden, die Gelegenheiten,
Die nur in einen Lebenspunkt zusammen
Gedrängt, den schweren Früchteknoten bilden."

Der Fruchtknoten ist der untere, dicke Teil des Stempels, in dessen Innern sich die Frucht bildet. Der Vergleichungspunkt liegt in dem Zusammenwirken verschiedener Kräfte zur Herstellung eines wichtigen Ergebnisses. Daß der Dichter nicht die Frucht nennt, sondern den „Früchteknoten," ist vielleicht äußerlich durch den Ausdruck „die Fäden" des Glückes veranlaßt, weil zusammengeschlungene Fäden einen Knoten bilden; doch ist es

auch sachlich treffend; denn was Illos Drängen jetzt herstellen will, ist noch nicht die Frucht selbst (etwa die Königskrone), sondern gleichsam erst die Stätte, wo sie sich bilden kann, die selbständige Zusammenfassung des Heeres in Wallensteins Hand. — Der Ausdruck „Fäden" könnte auch an die Befruchtung der Pflanze erinnern. Denn in den Fruchtknoten senken sich, wenn die Blüte durch den Blütenstaub befruchtet ist, die sog. Pollenschläuche oder Pollenfäden hinab und bilden dort, indem sie mit der Samenknospe zusammentreffen, die Frucht. Indes einerseits gehören zur Befruchtung nicht mehrere Fäden, die sich vereinigen müssen, es würde also der Vergleichungspunkt fehlen, sodann aber sind diese fast mikroskopischen Vorgänge der Befruchtung für ein anschauliches Bild wenig geeignet; auch ist mindestens zweifelhaft, ob sie Schiller bekannt gewesen sind.

III 4 (1625).

„Tiefere Bedeutung
Liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre
Als in der Weisheit, die das Leben lehrt."

Natürlich ist nicht irgend ein bestimmtes Märchen gemeint, sondern die ganze märchenhafte Welt, in der das Kind lebt; die Kindheit ist gleichsam selbst ein Märchen. Ganz ähnlich spricht Thekla IV 12 (3172) von „der Kindheit fabelhaften Tagen." Die „tiefere Bedeutung" liegt darin, daß im Gemüt des Kindes die reine, unverfälschte Natur spricht, während die spätere Weisheit oftmals durch „des Lebens bedingenden Drang," durch Rücksichten und Reflexionen aller Art die Unmittelbarkeit der Natur eingebüßt hat. Es ist ein Lieblingsgedanke Schillers, vgl. z. B. die bekannten Worte: „Was kein Verstand der Verständigen sieht, das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt."

III 9 (1902).

„Ein holder Zauber muß die Seele blenden" u. s. w.

Der „holde Zauber" und die „himmlische Gestalt," die sie nah und näher schweben sieht, ist das Liebesglück, das ihr wie

eine Engelsgestalt vor Augen schwebt. Sie empfindet, daß es gerade dies beseligende Gefühl ist, das ihr den tiefsten Schmerz bereiten wird, ist aber trotzdem außer stande der „göttlichen Gewalt" der Liebe zu widerstreben. Das „muß" bedeutet: so soll es sein, so ist es bestimmt, weil „das Schicksal schleunig mit uns enden will." — In den Schlußzeilen des Monologs steht der Blitz, der „aus heitern Höhen" herabschießt nicht etwa im Widerspruch gegen das in der voraufgehenden Zeile erwähnte Gewölk, sondern das Ganze ist eine Reihe von Bildern, die in sich eine Steigerung enthalten: zuerst wird der ganz natürliche Vorgang genannt, daß Wolken das Gewitter bringen; aber (wenn ein Haus in Feuer soll vergehen,) dann braucht es nicht einmal der Wolken, sondern der Blitz schießt sogar aus heitern Höhen herab („Auch aus entwölkter Höhe kann der zündende Donner schlagen.". Braut von Messina); drittens wird an vulkanische Naturkräfte erinnert, und endlich muß sogar das Thun des Menschen, das auf Freude gerichtet ist, dem Schicksal dienen.

IV 6 (2188).

„Recht, alter Vater! Fall' ihm ins Gepäck!
Schlag' die Quartier' ihm auf! Es ist nicht richtig."

Die erste Redensart erklärt sich von selbst und liegt dem Kroatenführer besonders nahe, der ja gleich bei seinem ersten Auftreten erzählt, daß seine Leute einen schwedischen Transport aufgegriffen haben. — Die Wendung „Schlag' die Quartier' ihm auf" wird durch eine Stelle aus dem 5. Buche des Dreißigjährigen Krieges erläutert (VIII, 396): „Der Anschlag wird gefaßt, drei Quartiere der Franzosen in Duttlingen und in den angrenzenden Dörfern aufzuschlagen, d. h. sie unvermutet zu überfallen; eine in diesem Kriege sehr beliebte Art von Expedition, die, weil sie immer und notwendig mit Verwirrung verknüpft war, gewöhnlich mehr Blut kostete als geordnete Schlachten." Aufschlagen bedeutet also auseinanderschlagen, zerschlagen.

V 1 (2477).

„Mit leisen Tritten schlich er seinen bösen Weg,
So leis' und schlau ist ihm die Rache nachgeschlichen.
Schon steht sie ungesehen, finster hinter ihm,
Ein Schritt nur noch, und schaudernd rühret er sie an."

Wenn die Rache hinter ihm steht, so ist nicht ersichtlich, wie ein Schritt seinerseits ihn mit ihr in Berührung bringen kann, da vielmehr jeder Schritt ihn von ihr entfernen müßte. Den „Schritt" auf die Rache zu beziehen ist unmöglich, denn notwendig muß es sein eigener Schritt sein, der die Katastrophe herbeiführt. Denkbar wäre die Vorstellung, daß bei jedem Schritte, den er thut, die verfolgende Rache ihm näher käme, also schneller liefe als er und beim letzten, entscheidenden Schritt ihn erreichte. Aber in diesem Falle müßte stehen: — „so rühret sie ihn an." Es ist also wirklich ein Versehen des Dichters, der offenbar bei dem Worte „Schritt" nicht mehr die anschauliche Vorstellung des Bildes festhielt, sondern nur noch an das durch das Bild Bezeichnete dachte, an den Fortschritt in Wallensteins wirklichem Thun. — In dem unmittelbar voraufgehenden Bilde:

„Mit der sichern Hand
Meint er den goldnen Zirkel schon zu fassen.
Er irret sich — Wir haben auch gehandelt,
Er faßt sein bös geheimnisvolles Schicksal."

ist die Anschauung völlig klar, daß er ahnungslos auf sein Schicksal losgeht, und während er die Königskrone zu fassen glaubt, sein Verderben ergreift. Aber solche Anordnung war in unserer Stelle unmöglich. Denn die Rache muß ihrer Natur nach folgen, nicht voranschreiten, und das drohende Gespenst hinter seinem Rücken ist hier gerade ein besonders wirksamer Zug für die Phantasie.

Wallensteins Tod.

I 1 (2).

„Mars regiert die Stunde."

Da nachher die Konstellation dahin angegeben wird, daß Jupiter und Venus, die beiden Segensterne, den tückischen Mars

in ihre Mitte nehmen und ihn gefangen bringen, so ist es unmöglich, bei den obigen Worten an eine Wirkung der Herrschaft des Planeten Mars zu denken, das wäre ein klarer Widerspruch. Vielmehr will Wallenstein sagen: laß uns jetzt die Planeten verlassen, der Tag bricht an, und mit ihm tritt der Kriegsgott wieder in seine Rechte. Jetzt am Tage regiert Mars auf Erden, mag er auch am nächtlichen Himmel ein Gefangener sein.

I 2 (50).

„Mein ganz Packet an Kinsky, Matthes Thurn,
An Oxenstirn, an Arnheim führt er bei sich."

Alles dies kann Terzky dem Sesina schwerlich ohne Wallensteins Wissen und Auftrag gegeben haben, zumal Illo gleich darauf ausdrücklich hervorhebt: „Glaubst du, was dieser da, dein Schwager, in deinem Namen unterhandelt hat, das werde man nicht dir auf Rechnung setzen?" Damit vereinigt sich aber nicht leicht Wallensteins Frage Picc. II 5: „Was bringt er uns vom Grafen Thurn?" Denn das klingt, als wüßte er noch nichts von diesen Verhandlungen. Wenn Terzky dem Sesina in Wallensteins Namen ein „Packet" an Thurn gegeben hat, so muß doch Wallenstein wissen, was Sesina von Thurn gebracht hat. Denn natürlich kann der Auftrag nicht etwa später, zwischen den beiden Scenen liegen, da Sesina bereits „vorgestern früh" gefaßt worden ist (Picc. V 2), also einen vollen Tag vor Beginn des ganzen Dramas. Hier liegt demnach unleugbar eine Ungenauigkeit des Dichters vor. Außerdem erweckt Wallensteins erste Erwähnung Picc. II 5 „Nun, der Sesin, der alte Unterhändler, hat sich ja kürzlich wieder blicken lassen," kaum die Vorstellung einer so vertrauten und so überaus wichtigen Persönlichkeit, die um jede Verhandlung weiß, durch deren Hände alles gegangen ist. Es würde sicherlich den Eindruck der Nachricht von seiner Gefangennahme erhöhen, wenn wir über seine Person wie über seine Sendung deutlicher unterrichtet wären.

I 4 (208).

„Das ewig Gestrige.“

Der Ausdruck wird durch das Folgende erklärt: „Was immer war und immer wiederkehrt und morgen gilt, weil's heute hat gegolten,“ also solche Einrichtungen, Gewohnheiten, Vorstellungen der Menschen, die nie mit dem Anspruch des Neuen, Ungewöhnlichen aufgetreten sind, sondern immer schon „gestern“ dawaren; die nicht durch ihren inneren Wert Anspruch auf lange Dauer haben, sondern die sich von einem Tage zum andern weiterschleppen, für deren Bestehen man nichts weiter anführen kann als: gestern war's auch schon so. „Es schleppen sich Gesetz und Recht wie eine ewige Krankheit fort.“

I 5 (247).

„Aufrichtig, Oberst Wrangel, ich war stets
Im Herzen auch gut schwedisch.“

Das sagt derselbe Mann, der Picc. II 5 ausrief: „Fort, fort, wir brauchen keine solche Nachbarn!“ und mit Verachtung von den „Gothen“ und „Hungerleidern“ sprach, die ihm beistehen und dennoch nichts dabei zu fischen haben sollen; und der endlich III 15 zu den Pappenheimern sagt: „Was geht der Schwed' mich an? Ich hass' ihn wie den Pfuhl der Hölle!“

I 5 (333).

„Mit funfzehn tausend Mann.“

Oben 283 nannte Wallenstein sechzehntausend, ebenso III 13 (1822). Die niedrigere Zahl ist hier wohl ein neuer Beweis von der schwedischen Zähigkeit, die sofort etwas abmarktet. In Wirklichkeit sind es nachher sogar bloß zwölftausend, vgl. IV 7 (2756).

I 7 (447).

„Ich gab den Böhmen einen König schon.“

Nach der Geschichte war die Mutter des Grafen Terzky bei der Wahl Friedrichs von der Pfalz zum böhmischen Könige

beteiligt; der Dichter überträgt dies auf die Gräfin. Friedrichs Schwäche und Unfähigkeit machen dem Herzog die abweisende Antwort leicht.

I 7 (643).

„Es sollen gleich drei Boten satteln,"

der eine nach Prag, der zweite nach Eger, aber wohin der dritte? Vielleicht zum schwedischen Kanzler, oder zum Rheingrafen. — Von erschütterndem tragischem Eindruck ist der gleich darauf folgende Zusatz (659): „Schickt nach dem Oktavio." Der Mann, der in diesem Augenblicke nichts Eiligeres zu thun hat, als den Entschluß seines Verrates demjenigen mitzuteilen, der ihn verrät, ist ein Mann des Todes und gräbt sich sein eigenes Grab.

II 1 (667 ff.).

„Nimm beide fest und schick sie mir hierher." —
„Du rettest gern, so lang' du kannst, den Schein,
Extreme Schritte sind nicht deine Sache."

Hoffmeister nahm an diesen Worten Anstoß. „Wie ist das zu reimen?" ruft er aus. „Was gab es denn Auffallenderes und Gewaltsameres als die Gefangennehmung dieser beiden Generale?" Indes die Sache ist doch wohl klar. Wenn Oktavio Gallas und Altringer festnahm, wie ihm hier aufgetragen wird, so that er das auf Wallensteins Befehl, das konnte er nach Wien zu seiner Rechtfertigung sagen lassen und ganz unbefangen sich stellen, als wisse er noch nichts von Wallensteins Verrat; denn den Grund der Maßregel brauchte ihm ja der Feldherr nicht angegeben zu haben. So war also diese Festnahme überhaupt kein selbständiger Schritt Piccolominis, geschweige denn ein extremer. Wenn dann, wie zu erwarten, direkt vom Kaiser Befehle an ihn ergehen sollten, so soll er durch Zaudern und Hinhalten die Gegner täuschen („machst immer Anstalt und bist niemals fertig, und treiben sie dich gegen mich zu ziehn, so sagst du Ja und bleibst gefesselt stehen"). Erst wenn Wallensteins Streich sicher gelungen ist,

soll er offen zu ihm übertreten („so weißt du, was zu thun"). Der Plan ist äußerst klug berechnet, natürlich immer von Wallensteins Voraussetzung aus, daß Oktavio ihm unverbrüchlich ergeben sei: durch den geretteten Schein der Anhänglichkeit an den Kaiser würde er diesen verhindern, irgend einen andern General zu beauftragen, so daß er dem Herzog wirklich „durch sein Nichtsthun diesesmal am nützlichsten" werden würde. — Außerdem war es dem Dichter gewiß von Wert, uns zu zeigen, wie Wallenstein seine oft gerühmte Menschenkenntnis selbst dem Oktavio gegenüber bewährt, bei dem sie in dem Hauptpunkte so völlig zu Schanden wird. Er kennt ihn in seinem Temperament, seinen Neigungen und Fähigkeiten ganz genau und weiß ihn demgemäß zu seinem Vorteil zu benutzen.

II 2 (780).

„Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort,
Das schwer sich handhabt wie des Messers Schneide."

Gegen dies Wort hat einmal ein Philologe ein Bedenken erhoben, das ich der Merkwürdigkeit wegen hersetzen will. Konstantin Matthiä führt in seinen „Beiträgen zur Erklärung der Antigone" (Schleusingen, Programm 1871) unsere Stelle als Beleg dafür an, daß auch „in neueren Klassikern" sich verdorbene Stellen finden. Er meint, das Wort „schwer" sei hier ganz unmöglich. „Also die geflügelten Worte," ruft er aus, „wie sie Homer und Hesiod tausendmal nennen, und die Schneide des Messers, womit schon unsere Kinder essen, handhaben sich schwer? Und das soll einem Manne wie Schiller über die Lippen gekommen sein? Ich erinnere mich auf das bestimmteste, in der Mitte der zwanziger Jahre in dem Schiller, der im Glasschranke meiner Eltern stand, gelesen zu haben: „Das leicht sich handhabt, wie des Messers Schneide." Und so schrieb Schiller, denn der kurze Sinn der Worte ist: „Das ist leicht gesagt." — Glücklicherweise, fügt er hinzu, könne man der „Quelle des Verderbens nachkommen." Er verweist dafür auf einige Ausgaben

(von 1823 und 1825), wo stehe: „das schnell sich handhabt.“*) Dieses durch Abirren auf die erste Zeile entstandene offenbare Versehen habe dann einem späteren Herausgeber gar zu ungehörig gedünkt und so habe er's „ohne die Sache genau zu überlegen,“ in das der Schreibung naheliegende schwer geändert.

II 3 (943).

„Es giebt keinen Zufall.“

Wallenstein spricht seine philosophische Überzeugung aus, wonach in dem notwendigen Zusammenhange alles Geschehens keine Lücke ist, und also alles was geschieht, geschehen muß. Der beschränkte menschliche Blick kann in vielen Fällen die unlösliche Verkettung von Ursache und Wirkung nicht erkennen, die gerade diesen bestimmten Verlauf der Dinge mit Notwendigkeit hervorbringt, aber vorhanden ist sie immer. Sehr seltsam fand Hoffmeister einen Widerspruch hiergegen in Wallensteins Ausruf bei der Nachricht von Sesins Gefangennahme: „Es ist ein böser Zufall!“ Der Held werde damit, behauptet er IV, 26, „seiner Theorie untreu.“ Aber wir nennen, mögen wir von der Richtigkeit jener Weltansicht noch so fest durchdrungen sein, jedes Ereignis „Zufall,“ sobald es außerhalb derjenigen ursächlichen Reihe steht, die wir gerade ins Auge fassen, daher besonders sobald es von uns nicht beabsichtigt oder vorher nicht berücksichtigt war. Wer von irgend einem nächtlichen Unternehmen spricht und dabei sagt: „Es war in dieser Nacht zufällig Vollmond,“ stellt doch damit nicht die Notwendigkeit der Himmelserscheinung in Abrede. Der Vorwurf ist in der That nicht anders, als wollte man's jemandem, der von der Wahrheit des kopernikanischen Sonnensystems überzeugt ist, als einen Widerspruch auslegen, wenn er eines schönen Morgens sagt: „Die Sonne geht auf.“

*) Ich habe dies „schnell“ in keiner mir zugänglich gewordenen Ausgabe gefunden. — Die Lesart „leicht“ beruht wohl jedenfalls nur auf einem Irrtum der Erinnerung ohne thatsächliche Grundlage.

III 4 (1463).

„Mich verlangte, eine heitre Stunde
Im lieben Kreis der Meinen zu verleben."

Er hat sich also den Seinen ansagen lassen, worauf sich auch im vorigen Auftritt die Worte der Gräfin (1410) beziehen: „Ist das ein Gespräch, womit wir ihn erwarten? Er wird bald hier sein, wißt ihr." Der eigentliche Zweck seines Kommens ist natürlich nicht bloß der Wunsch nach einer „heitern Stunde," sondern er hält es für nötig, der Gattin jetzt die Lage der Dinge zu eröffnen, wie seine sofort folgende heimliche Frage an die Gräfin zeigt: „Kann sie's vernehmen? Ist sie vorbereitet?" Da diese antwortet „Noch nicht," so nimmt er nachher 1539 die Sache selbst in die Hand: „Hast du ihr angekündigt" u. s. w. — In der folgenden Zeile (1540) kann die bei Goedeke allein verzeichnete Lesart „Entdeckt's ihr selbst" nur auf einem alten Versehen beruhen, da die Gräfin ihren Schwager nie anders als mit Du anredet. Heinrich Kurz (1869) und Birlinger schreiben richtig: „Entdeck's ihr selbst," doch ohne Angabe der Abweichung.

III 17 (2010).

„O Albrecht! Was hast du gethan!"

Die Herzogin, die sich sonst stets der förmlichen Anrede Sie zu ihrem Gemahl bedient, greift hier in ihrer starken Erregung zu dem natürlichen Du sowie zu der vertrauten Anrede mit dem Vornamen. Ebenso IV 9 (2958): „Thu' es nicht!" So auch Wallenstein zur Herzogin 2971: „Laß es geschehn!" Vgl. die Bemerkung zu Don Karlos IV 17 „Was hat er dir gesagt, Unglückliche?"

III 18 (2043).

„Ja, ja! da ist er!"

Diese Worte Maxens will J. Peters (angeführt in Birlingers Ausgabe) der Gräfin Terzky in den Mund legen, und Birlinger stimmt dem zu, da „nach vorgenommener Scenen-

abteilung, die dem allerersten Texte teilweise gefehlt habe, solcher Irrtum leicht eingeschmuggelt werden" konnte. — Ein Grund zu der Änderung wird nicht angegeben; daß die dritte Person in Maxens Munde den Anstoß erregt habe, kann man doch wohl nicht annehmen. Aber es ist völlig unbegreiflich, wie jemand, der die Situation vor Augen hat, einen so sinnwidrigen Vorschlag machen kann: Thekla hat den Blick nach der Thür geheftet und ruft lebhaft: „Da ist er!" Nun soll die Gräfin einfallen: „Ja, ja! Da ist er!" Die Worte würden in ihrem Munde geradezu komisch wirken, besonders durch das versichernde „Ja, ja!", als bedürfe Theklas Wahrnehmung einer Bestätigung. Dagegen sind sie in Maxens Munde unentbehrlich, seine Sache ist es, zu wiederholen: ja, ich bin es wirklich. — Ebenso verfehlt sind zwei andere die Personenverteilung betreffende Änderungsvorschläge von J. Peters, indem er erstens Picc. I 4 (334) Maxens Worte „Da ist er ja gleich selbst" an Oktavio oder an Questenberg geben will, und zweitens W. Tod V 12 (3844) die Frage der Gräfin „Wo soll der fürstliche Leichnam seine Ruhstatt finden?" dem Oktavio zuteilt.

III 18 (2186).

„Und wenn der Stern, auf dem du lebst und wohnst,
Aus seinem Gleise tritt, sich brennend wirft
Auf eine nächste Welt und sie entzündet,
Du darfst nicht wählen, ob du folgen willst" u. s. w.

Je kräftiger das prachtvolle Gleichnis sich der Phantasie aufdrängt, desto schlagender zeigt es und soll es nach des Dichters Absicht zeigen, daß Wallenstein kein Recht hat, es auf seinen Fall anzuwenden, daß seine Worte vielmehr aus jenem maßlosen Selbstbewußtsein hervorgehen, welches ein Hauptkennzeichen seines Charakters ist. Denn es ist unmöglich, daß ein Mensch dem andern gegenüber so völlig auf sein eigenes sittliches Urteil verzichtet, wie unser äußeres Leben bedingungslos von der Bewegung der Mutter Erde abhängt. Es giebt kein „Naturgesetz," welches den einen Menschen dem andern so unterthan gäbe. — Übrigens

steht das Gleichnis ähnlich schon im Dreißigjährigen Kriege (Goedeke VIII, S. 249): „Durch keine Beleidigung gereizt, hätte er (Wallenstein) folgsam seine Bahn um die Majestät des Thrones beschrieben, zufrieden mit dem Ruhme, der glänzendste seiner Trabanten zu sein. Erst nachdem man ihn gewaltsam aus seinem Kreise stieß, verwirrte er das System, dem er angehörte, und stürzte sich zermalmend auf seine Sonne.“

III 22 (2364).

„O die Pflichtvergessenen!“

Kaum könnte irgend ein anderes Wort die Begriffsverwirrung auf sittlichem Gebiete, die sich bei Wallensteins Anhängern geltend macht, klarer bezeichnen als dieser Ausruf innerlicher, aufrichtiger Empörung, weil die Truppen demjenigen Hoch rufen, dem sie den Eid geschworen haben.

IV 3 (2616).

„Zwei Reiche werden blutig untergehn
Im Osten und im Westen, sag' ich euch.“

Es ist die österreichische und die spanische Monarchie gemeint, beide streng katholisch, daher der Zusatz: „Und nur der lutherische Glaub' wird bleiben.“

IV 6 (2704).

„Ohn' Urtel? — Die Vollstreckung ist statt Urtels.“

Hierdurch giebt Buttler das Fehlen eines eigentlichen Urteilspruches zu. Ich möchte aber darin nicht (wie Düntzer) einen Widerspruch gegen Picc. V 1 finden, wo Max in dem kaiserlichen Briefe liest, daß der Fürst „verurteilt und geächtet“ sei. Denn ohne Zweifel würde, falls Wallenstein lebendig eingeliefert worden wäre, ihm noch ein Proceß gemacht und ein rechtskräftiges Urteil über ihn gesprochen worden sein. Dies meint in unsrer Stelle Gordon, wenn er ein eigentliches „Urteil“ vermißt, obwohl, wie er nicht bestreitet, „der Kaiser schon gerichtet“ hat. „Hören,“ sagt er mit Recht, „muß man auch den Schuldigsten.“

IV 6 (2716).

„Was? soll er frei ausgehn, des Krieges Flamme,
Die unauslöschliche, aufs neu entzünden?“

Buttler spricht fälschlich so, als wäre der Krieg, ohne Wallensteins Verrat, jetzt zu Ende, woran doch gar nicht zu denken ist: „Fünfzehn Jahr' schon brennt die Kriegesfackel und noch ist nirgends Stillstand. Jede Hand ist wider die andre,“ und „keine Friedenshoffnung strahlt von fern.“ Gerade Wallensteins Bestreben ist ja auf den Frieden gerichtet. Aber Buttler meint freilich mit Recht, da der Kaiser diesen Frieden, der ihm die Macht nehmen würde, nicht will, so werde der Krieg nun „unauslöschlich“ sich entzünden; wie auch Oktavio Picc. V 1 (2364) sagte: „Der bürgerliche Krieg entbrennt, der unnatürlichste von allen.“

IV 6 (2744).

„Sie waren's, die in seiner ruh'gen Brust
Den Samen böser Leidenschaft gestreut.“

Daß diese Auffassung des gutmütigen Gordon, die ganz mit Maxens Selbsttäuschung übereinkommt („Nicht in der Bösen Garn wär' er gefallen“), aus einer unrichtigen Vorstellung von Wallensteins Charakter hervorgeht und nur auf der Verehrung für den unvergleichlichen Mann beruht, ergiebt sich klar aus der obigen Besprechung seines Charakters. Illo und Terzky sind ihm durchweg nur untergeordnete Werkzeuge, der Ehrgeiz, der ihm zum Fallstrick wird, kommt nur aus ihm selbst, und seitdem dieser erwacht ist, kann man von einer „ruhigen Brust“ bei ihm überhaupt nicht sprechen.

IV 7 (2778).

„Denn euer Regiment will uns bewirten.“

Terzky wendet sich hiermit an Buttler. Wenn Düntzer davon spricht, daß „Terzky sich auf das heutige von Illos Regiment angebotene Bankett freue,“ so hat er außer acht gelassen, daß Illo überhaupt kein Regiment hat. Infolgedessen fällt auch der „Widerspruch“ fort, den er zwischen diesen Worten und V 4

(2519) findet: „Dem Grafen Terzky und dem Feldmarschall wird ein Bankett gegeben auf dem Schloß.“ Es ist alles in Ordnung: Buttler hat das Fest zum Verderben der beiden angeordnet, wie ja schon aus seinen Worten 2750 hervorging: „Diesen Abend bei eines Gastmahls Freuden wollten wir (nämlich Buttler und die Offiziere seines Regiments) sie lebend greifen. Viel kürzer ist es so.“

IV 7 (2814).

„Ich bin vergnügt“

d. h. zufrieden, vgl. zu Don Karlos II 5 (I, S. 306).

IV 8 (2862).

„Wie jener dort in seinem Zirkel fallen.“

Etwas auffallend ist der Singular, da man doch an die Worte noli turbare circulos meos denkt. Der Vergleichungspunkt zwischen Wallenstein und Archimedes liegt darin, daß beide bei ihren Berechnungen nicht an den drohenden Tod denken und ihm so ganz ahnungslos verfallen. Aber weiter geht die Ähnlichkeit freilich nicht. Denn Archimedes Tod steht außer allem ursächlichen Zusammenhang mit seinen „Zirkeln.“

IV 9 (2926).

„Sie schlägt die Augen auf. — Sie lebt! — Wo bin ich?“

Dieselben Worte, durch die ähnliche Situation bedingt, stehen, wenngleich mit einiger Unterbrechung, auch in der Jungfrau von Orleans V 14: „Sie schlägt die Augen auf, sie lebt! Wo bin ich?“ und in der Braut von Messina 2205: „Sie schlägt die Augen auf! Sie regt sich, lebt! Wo bin ich?“

IV 12 (3167).

„Mir träumte von zwei himmelschönen Stunden.“

Ihr kurzes Liebesglück kommt ihr in der Erinnerung wie ein Traum vor, sie kann sich gar nicht vorstellen, daß es Wirklichkeit gewesen, so schnell ist es verflogen. Vgl. Leonorens Worte im Fiesko III 3: „Seit sieben Monaten hatte ich den

seltsamen Traum, Gräfin von Lavagna zu sein," oder Don Karlos I 2: „Du sprichst von Zeiten, die vergangen sind. Auch mir hat einst von einem Karl geträumt." Jungfrau von Orleans IV 9: „Mir hat von diesen Königen und Schlachten und Kriegesthaten nur geträumt." Vergeblich ist es zu fragen, welches die „zwei" Stunden seien, etwa ihr erstes Zusammentreffen mit Max und seine Liebeserklärung oder dgl. Vielmehr steht „zwei Stunden" nur für eine kurze, rasch entschwundene Zeit, wie z. B. Posa im Karlos IV 21 (4315) sagt, er habe „zwei kurze Abendstunden hingegeben," d. h. eine unbestimmte, rasch entfliegende Zeit. So braucht gerade Schiller das Zahlwort besonders häufig. Vgl. Don Karlos III 4 (2671) „Zwei Minuten lang," IV 5 (3569) „Nur zwei Minuten," 3582 und IV 15 (4099) „Zwei Worte," II 5 (1414) „Zwei Tropfen," W. Tod II 5 (1011) „Bedenkzeit — zwei Minuten" und öfter.

Andere Ausleger wollen Theklas Worte nicht auf die Vergangenheit beziehen, sondern auf die Zukunft, die sie sich himmlisch schön ausgemalt habe. Aber der Ausdruck stimmt dazu nicht recht; denn ein liebendes Mädchen schwärmt nicht davon, daß sie in Zukunft „zwei Stunden" glücklich sein werde, sondern sie träumt sich ein ganzes seliges Leben. Und wollte man etwa an zwei besonders hervorstechende Glücksmomente der Zukunft denken, so kommt man ohne Willkür nicht durch. Mir ist die Ansicht begegnet, sie denke an die Stunde, wo sie Gattin und wo sie Mutter werden würde; aber dies wäre doch immerhin eine Art Rätselsprache, da man ebensogut auch andere Momente nennen könnte. Daß sie unmittelbar vorher sagt: „Glänzend lag vor mir der neue goldne Tag" zwingt nicht, an die Zukunft zu denken. Denn der überwiegende Gedanke bleibt doch: „Damals war das Leben etwas," und dies leitet sehr natürlich auf die Vergangenheit.

V 1 (3251).

„Ein krummes Roß, ein Pergament und so was."

Bald nach der Ermordung Wallensteins erschien eine offizielle Rechtfertigung der That unter dem Titel: „Ausführlicher und

gründlicher Bericht der vorgewesten Friedländischen und seiner Adhaerenten abscheulichen Prodition“ u. s. w. In dieser Schrift wird eine Äußerung Illos angeführt, die unsrer Stelle zu Grunde liegt: „Was gestalt des Hauß Österreichs Gebrauch wäre, ihre getreue Diener etwa mit einem vergulten Schlüssel, oder einem schönen Degen, etwa mit einem krummen Roß zu rekompensieren“ u. s. w. Gemeint ist ein hinkendes, lahmes Pferd; bei Pergament ist an einen Adelsbrief zu denken.

V 1 (3268).

„Das Jurament ist null mit seiner Treu,“

nicht, wie mehrfach erläutert wird: der Eid samt der Treue, zu der er uns verpflichtete, sondern „sein“ geht auf Wallenstein: Der Eid ist nichtig in dem Augenblicke, wo er untreu wird.

V 5 (3659).

„Kann sein, ich hätte mich bedacht, — kann sein, auch nicht.“

Die Worte sind nur ein Ausdruck seines tiefen, lebendigen Schmerzes um Maxens Schicksal, keineswegs die Andeutung einer wirklich vorhanden gewesenen Möglichkeit. Der Zuschauer weiß ganz genau, daß er sich nicht anders entschließen konnte, selbst wenn er diesen Schlag vorausgesehen hätte. Darum läßt ihn der Dichter den Worten „Hätt' ich vorher gewußt, daß es den liebsten Freund mir würde kosten“ noch hinzufügen „Und hätte mir das Herz wie jetzt gesprochen,“ eine Bedingung, die eben für jene Zeit eine volle Unmöglichkeit war, selbst wenn ihm Maxens Tod sicher bekannt gewesen wäre. Das Hauptgewicht des Gedankens ruht offenbar auf dem zweiten Gliede, oder wie es Werder ausdrückt: „Der Sinn dieses ‚auch nicht‘ ist ‚gewißlich nicht,‘ und in diesem Sinne muß es gesprochen werden.“ Also, als wenn stünde: Nein, auch dann nicht!

V 10.

Daß einer der Bedienten so unmittelbar nach dem Morde, noch angesichts der Leiche des Herzogs, die allgemeine Verwirrung

benutzt, um Silbergerät zu entwenden, ist ein sehr abstoßender, durch nichts vorbereiteter Zug, den man lieber entbehrte. Freilich erschien die Treue wenigstens von Terzkys Dienern schon in der Bankettscene als sehr zweifelhaft. Der Ausdruck „Silbergerät tragend" ist zudem von der Art, daß der Leser dabei schwerlich an Veruntreuung denkt und die Bemerkung kaum versteht. Indes da auch dieser Zug überliefert ist, so ist wohl über Schillers Absicht kein Zweifel.

V 12 (3823).

„Ich bin die letzte drin, ich schloß es ab,
Und liefre hier die Schlüssel aus."

Man darf nicht denken, daß die Gräfin wirklich Schlüssel an Oktavio übergiebt, wie es auf dem Theater zuweilen dargestellt wird. Welches Haus sollte sie denn zugeschlossen haben? doch nicht das, in dem sie sich augenblicklich befinden. Sie sind ja auch nicht einmal in einem alten Besitztum der fürstlichen Familie, sondern im Hause des Bürgermeisters von Eger und sind erst seit wenigen Stunden hier. Es könnte sich also höchstens um Wallensteins Zimmer handeln; aber auch dies wäre seltsam, und es ist, seit sie den Tod des Herzogs erfahren hat, nicht einmal Zeit dazu gewesen, zumal bei der Eile und furchtbaren Erregung, mit der sie handelt und den Todesentschluß faßt. In der voraufgehenden Zeile „Dies Haus des Glanzes und der Herrlichkeit steht nun verödet" ist ohnehin das Wort „Haus" in übertragener Bedeutung gebraucht, so daß hierauf wirkliche Schlüssel gar keine Anwendung finden könnten. Der Sinn der Worte ist demnach nur (wie es z. B. G. Kern ausdrückt): „Ich habe nun das Haus bestellt und übergebe die Sorge dafür euch."

6. Maria Stuart.

1. Gang der Handlung.

Das Stück zeigt einen außerordentlich regelmäßigen und übersichtlichen Aufbau der Handlung. Frau von Stael (in ihrem berühmten Buche „Deutschland," Zweiter Teil, Kap. 18) hat es bekanntlich das „rührendste und planmäßigste unter allen deutschen Trauerspielen" genannt.

Der erste Akt führt uns Maria im Kerker vor, und wir erhalten durch Paulets gewaltsames Verfahren, durch das Erbrechen des Schrankes der Königin sogleich ein lebendiges Beispiel der erniedrigenden Behandlung, die sie erdulden muß. Aufs schärfste wird alsdann der Hauptpunkt hervorgehoben, auf den es für das ganze Stück ankommt: Maria ist unschuldig des Verbrechens, um das sie verurteilt wird, nämlich der Mitschuld an „Babingtons und Parrys Hochverrat," aber bedrückt von alter schwerer Blutschuld. Das Bewußtsein der Unschuld zeigt sich in ihrer würdigen und hoheitsvollen Haltung ihrem Kerkermeister gegenüber und hat ihr auch den Mut gegeben, sich in einem Briefe, den sie Paulet zur Bestellung übergiebt, an Elisabeth zu wenden und um eine persönliche Unterredung mit der Königin zu bitten, „die sie mit Augen nie gesehn." Das Bewußtsein ihrer Schuld ist am lebendigsten, wo sie mit ihrer alten treuen Amme allein ist. Es kam dem Dichter darauf an, das blutige Verbrechen ihrer Jugend stark und schonungslos hervorzuheben und doch dabei auch auf die Punkte hinzuweisen, durch die es begreiflich

wird, während zugleich eine so eingehende Besprechung jener alten Vorgänge auch in der dramatischen Situation begründet sein mußte. Mit gewohnter Meisterschaft erreicht der Dichter alle diese Zwecke, scheinbar ganz von selbst, indem er die Worte teils der Maria, teils der Kennedy in den Mund legt: sie selbst ist ihr glaubwürdigster Ankläger, die Amme ihr liebevollster Anwalt. Und wie natürlich leitet er das Gespräch ein. Mortimers absichtlich ungezogenes Benehmen, wodurch uns zugleich das Vertrauen seines Oheims erklärlich wird, giebt diesem zu den herben Worten Anlaß, welche der Kennedy den schmerzlichen Ausruf erpressen: „Darf euch der Rohe das ins Antlitz sagen? O, es ist hart!“ Höchst wirkungsvoll setzt hier Maria ein:

„Wir haben in den Tagen unsers Glanzes
Dem Schmeichler ein zu willig Ohr geliehn,
Gerecht ist's, gute Kennedy, daß wir
Des Vorwurfs ernste Stimme nun vernehmen.“

Aber so unzweideutig auch ihre Mitschuld an König Darnleys Ermordung hervortritt, so wird doch daneben aufs schärfste betont:

„Was ihr auch zu bereuen habt, in England
Seid ihr nicht schuldig; nicht Elisabeth,
Nicht Englands Parlament ist euer Richter.
Macht ist's, die euch hier unterdrückt; vor diesen
Anmaßlichen Gerichtshof dürft ihr euch
Hinstellen mit dem ganzen Mut der Unschuld.“

Ehe sie indes Gelegenheit hat, diesen Mut einem Vertreter des Gerichtshofes gegenüber zu bewähren, giebt der Dichter der Handlung plötzlich einen gewaltigen dramatischen Schwung, indem ganz unerwartet ein Strahl der Hoffnung aufleuchtet: Mortimers Feindseligkeit war nur geschickte Verstellung, er steht plötzlich vor ihr mit der Entschlossenheit des Schwärmers, der vor nichts zurückbebt; mit zwölf edeln Jünglingen hat er das Sakrament darauf genommen, Marien gewaltsam zu befreien; sein Bund reicht bis in das Haus des französischen Abgesandten, der eben zum Abschluß eines Ehebündnisses zwischen seinem Herrn und Elisabeth in London anwesend ist. Ja, die Möglichkeit des

Gelingens erhöht sich noch durch die Aussicht, daß der mächtige Graf Lester für Maria thätig sein werde; sie hofft auf ihn und seine Liebe und übergiebt Mortimer einen Brief an ihn. Wir sehen die eben noch so entsagungsvolle Heldin wieder in das wogende Meer von Furcht und Lebenshoffnung geworfen. Aber kaum ist dadurch ihr Geist zu neuer Spannkraft belebt, so tritt ihr der Todesgedanke nun erst unmittelbar nahe: Burleigh bringt die Verurteilung. Hatte sie sich vorher, der Kennedy gegenüber, gebeugt, jetzt richtet sie sich stolz empor, nicht einen Augenblick unterliegt ihr königlicher Geist. Mit siegreichem Eifer widerlegt sie Burleigh und zeigt scharf und beredt das Ungerechte des gerichtlichen Verfahrens: „Nicht vom Rechte," ruft sie aus,

„von Gewalt allein
Ist zwischen mir und Engelland die Rede."
„Ermorden lassen kann sie mich, nicht richten."
„Sie kleide nicht in heiliges Gewand
Der rohen Stärke blutiges Erkühnen."

Ungebeugt geht sie ab, und während Burleigh staunend bekennt, daß sie auf ihr Todesurteil hin auch nicht einmal „die Farbe verändert habe," muß der ehrliche Paulet ihr sogar sachlich recht geben: „Es sind Unziemlichkeiten vorgegangen in diesem Rechtsstreit, wenn ich's sagen darf." Wir sehen endlich, wie Burleigh, der kühle, rücksichtslose Staatsmann, doch, wenn es möglich wäre, gern den Schein der blutigen That vermieden sähe. Aber seine Andeutung eines Meuchelmordantrages wird von Paulet bestimmt zurückgewiesen.

Der zweite Akt, der uns in die Gemächer der Elisabeth führt, läßt vor allem erkennen, daß die Königin den bestimmten Willen hat, sich ihrer Feindin zu entledigen; das zeigt zuerst die Art und Weise, wie sie dem französischen Gesandten, der für die Gefangene das Wort nimmt, mit Schärfe entgegnet; das zeigt ferner ihr Verhalten im Staatsrat (II 3), wo sie zwar Milde und selbst Abscheu vor dem Blute der Gegnerin heuchelt, aber Shrewsburys Versuch einer Verteidigung derselben mit kaum verhohlener persönlicher Gereiztheit herb und bitter zurückweist;

das zeigt endlich ihr heimlicher blutiger Auftrag an Mortimer. Trotzdem scheint die Hoffnung für Maria sich noch zu heben. Denn indem Elisabeth auf Mortimers trügliche Zusage baut, trägt sie um so weniger Bedenken, sich vor der Welt den Schein der Gnade zu geben, und willigt ein, die Gegnerin von Angesicht zu Angesicht zu sehen, eine Begegnung, von der nicht nur Maria selbst eine Verständigung hofft, sondern von der auch sogar Burleigh geurteilt hatte, daß die Königin sich dadurch die Freiheit rauben werde, „das Notwendige zu thun.“

„Das Urteil kann nicht mehr vollzogen werden,
Wenn sich die Königin ihr genahet hat;
Denn Gnade bringt die königliche Nähe.“

Graf Lester, dessen schwankender und selbstsüchtiger Charakter dem leidenschaftlichen Mortimer schlechterdings keine Handhabe bei der Ausführung seines wilden Rettungsplanes bietet, überredet die Königin durch höfisch gleißnerische Schmeicheleien, durch die Aussicht auf einen persönlichen Triumph über die Verhaßte, diesen verhängnisvollen Schritt zu thun.

Der dritte Akt bringt den Wendepunkt im Schicksal Marias: was zu ihrem Heil dienen sollte, wird ihr Verderben, das Gespräch mit Elisabeth. Mit großer Kunst hat der Dichter die Stimmung der Heldin so vorbereitet, daß der Erfolg kein anderer sein kann. Die ungewohnte Freiheit, die man ihr heute gewährt, hat ihre ganze Natur in eine stürmische Bewegung gesetzt:

„Bin ich dem finstern Gefängnis entstiegen?
Hält sie mich nicht mehr, die traurige Gruft?
Laß mich in vollen, in durstigen Zügen
Trinken die freie, die himmlische Luft!“ —
„Umfängt mich nicht der weite Himmelsschoß?
Die Blicke, frei und fessellos,
Ergehen sich in ungemessnen Räumen.“

So schweift ihr Geist mit den eilenden Wolken hinaus in ihr Jugendland, und ihre beflügelte Phantasie spiegelt sich Rettung und neues Lebensglück vor; sie glaubt „Graf Lesters mächt'gen Arm“ in dieser Vergünstigung zu erkennen und malt sich in trunkenem Wonnegefühl aus, daß die Zeit nahe sei, wo der

Geliebte ihr „die Bande auf immerdar lösen werde,“ während sie gleichzeitig, hingerissen durch den Klang der nahen Jagdhörner, die dem Zuschauer Elisabeths Nahen verkündigen, in der Erinnerung jugendfroher Vergangenheit schwelgt und an die tobende Jagd „auf des Hochlands bergigten Heiden“ zurückdenkt. Fern ist ihr in diesem Augenblick jeder Gedanke an die kalte, herzlose, heuchlerische Feindin; und plötzlich soll sie vor ihr stehen, Paulet bringt ihr die Nachricht. Vergeblich sucht der edle, wohlmeinende Shrewsbury sie zur Fassung zu mahnen; ihr wild empörtes Blut läßt sich nicht bezähmen. Jahrelang hat sie sich auf diesen Augenblick vorbereitet, sich alles gesagt und ins Gedächtnis eingeschrieben, wie sie die Gegnerin rühren und bewegen wollte, und nun —

„Vergessen plötzlich, ausgelöscht ist alles,
Nichts lebt in mir in diesem Augenblick
Als meiner Leiden brennendes Gefühl.“

Elisabeth kommt, und jedes Wort zeigt, daß eine Verständigung unmöglich ist. An Maria ist alles zitternder Pulsschlag leidenschaftlicher Empfindung, an Elisabeth feindselige Absichtlichkeit und Schaustellung. Schon ihr erstes Wort, ihre erkünstelte Klage über die „unmäßigen, abgöttischen Zeichen der Liebe ihres guten Volkes,“ ist auf die unglückliche Hörerin berechnet, die dies sofort erkältend empfindet: „O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz!“ Trotzdem bezwingt sie sich und demütigt sich vor ihr, aber ihre Worte finden nur mitleidlose, kalte Zurückweisung, und als sie endlich, tief gebeugt und entsagend, sich nur noch an den Edelmut der Gegnerin wendet, atmet Elisabeths Erwiderung nichts als schneidenden, eisigen Hohn:

„Bekennt ihr endlich euch für überwunden?
Ist's aus mit euern Ränken? Ist kein Mörder
Mehr unterwegs?“ — „Ja es ist aus, Lady Maria,
Es lüstet keinen, euer — vierter Mann
Zu werden, denn ihr tötet eure Freier
Wie eure Männer.“ —
„Es kostet nichts, die allgemeine Schönheit
Zu sein, als die gemeine sein für alle.“

Da ist es mit Marias Fassung vorbei. „Das ist zuviel!" ruft sie aus, und „vor Zorn glühend, doch mit einer edlen Würde" entladet sich ihr empörtes Herz „des langverhaltnen Grolles." Mit instinktmäßiger Sicherheit trifft sie die beiden wunden Punkte der Gegnerin, ihre vor der Welt mühsam behauptete „Ehrbarkeit," womit sie „die wilde Glut verstohlner Lüste decke," und den Makel ihrer Geburt, den ihr eigner Vater durch Hinrichtung der Mutter anerkannt hat. Elisabeth, vor Wut keines Wortes fähig, geht ab mit dem vernichtenden Gefühl einer völligen Niederlage, Maria steht als Siegerin da.

Es ist klar, daß dieser Sieg über die Todfeindin ihr eigenes Schicksal besiegelt, und insofern ist dieser „Zank der Königinnen," wie er äußerlich die Mitte des Stückes einnimmt, auch der Höhepunkt der Handlung. Aber der Dichter will uns die Notwendigkeit des tödlichen Ausgangs noch eindringlicher fühlbar machen, und darum giebt er der Handlung hier abermals einen neuen, unerwarteten starken Schwung durch den Mordversuch auf die Königin Elisabeth; der Streich mißlingt, „Graf Shrewsbury entwaffnete den Mörder." Nun ist keine Rettung mehr für Maria: Lester selbst hatte II 3 gesagt, sobald sich nochmals ein Arm für sie bewaffne, müsse ihr Haupt fallen. Also nicht bloß die persönliche Begegnung, auf die sie Hoffnung setzte, schlägt zum Unheil aus, auch was ihre Freunde zu ihrer Befreiung unternehmen, hat den entgegengesetzten Erfolg.

Das Ziel der Handlung des vierten Aktes ist die Unterschrift der Königin unter das Todesurteil. Zunächst sehen wir, wie Graf Lester, sobald es sich ernstlich um seine Sicherheit handelt, die Unglückliche völlig fallen läßt, und zwar mit einer rücksichtslosen Entschlossenheit, die uns trotz ihrer vollendeten Selbstsucht doch eine gewisse Anerkennung seiner geistigen Kraft abnötigt. Mortimer, der ihm die Kunde von der drohenden Gefahr bringt, wird als Staatsverräter verhaftet, und die Selbsttötung des schwärmerischen Jünglings erleichtert dem Grafen sein Spiel: er kann jetzt Burleighs Anklagen siegreich niederschlagen, muß aber, um ganz gereinigt dazustehen, die sofortige

Hinrichtung der Stuart dringend empfehlen und kann sogar nicht umhin, wenn auch mit merklichem Widerstreben, einzuwilligen, daß die Vollstreckung des Urteils ihm mitübertragen werde.

Der Staatssekretär Davison bringt das Urteil zur Unterschrift, und wir erfahren durch den Grafen Kent, daß das Volk von London, durch den Mordversuch auf die Königin in Wut gesetzt, den Palast umlagere und das Haupt der Stuart fordere. Noch einmal wird das Für und Wider durch Shrewsbury und Burleigh erörtert; nicht mehr die Gerechtigkeit des Urteils wird von dem einen bestritten, von dem andern verteidigt, sondern nur die Folgen der Vollstreckung werden scharf beleuchtet: Shrewsbury sieht, wie nach der blutigen That der Haß des Volkes gegen Maria sich in Mitleid, die Liebe zu Elisabeth in Furcht und Abscheu verwandeln werde, während Burleigh mit grellen Farben das Verderben des Reiches, die Wiederkehr des alten katholischen Aberglaubens ausmalt und die Seelen aller ihrer Unterthanen von der Königin fordert:

„Hat Shrewsbury das Leben dir gerettet,
So will ich England retten — das ist mehr!“

Elisabeth schickt alle fort, und in einem Selbstgespräch enthüllt sich uns ihr Herz. „O Sklaverei des Volksdiensts!“ ruft sie mit grimmigem Unmut aus. Wir sehen, wenn sie bisher gezögert hat, war es nur die Rücksicht auf den äußeren Schein, auf die Meinung der Menge. Sie hat „Gerechtigkeit geübt und Willkür gehaßt ihr Leben lang,“ und fühlt mit Bitterkeit, daß sie sich dadurch für diese „erste unvermeidliche Gewaltthat“ die Hände gebunden hat; freilich auch, daß ihr diese Tugenden durch die „allgewaltige Notwendigkeit, die auch den freien Willen der Könige zwingt,“ auferlegt worden seien, weil sie damit „die Blöße ihres Rechts bedecken mußte.“ Aber über alle diese Bedenken erhebt sich in ihrer heftig begehrenden Seele unwiderstehlich der eine Gedanke, daß Maria „die Furie,“ „der Plagegeist“ ihres Lebens ist: „Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung gepflanzt, da liegt die Höllenschlange mir im Wege.“

Maria Stuart

Heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt;
Ist sie aus den Lebendigen vertilgt,
Frei bin ich wie die Luft auf den Gebirgen."

Und dazu nun die Erinnerung an die tödliche Kränkung, die sie heut erfahren hat:

„Mit welchem Hohn sie auf mich niedersah,
Als sollte mich ihr Blick zu Boden blitzen!
Ohnmächtige! Ich führe andre Waffen,
Sie treffen tödlich, und du bist nicht mehr!"

Sie unterschreibt „mit einem raschen, festen Federzug." Ihr Wille hat gesiegt, aber der „Ausdruck des Schreckens," mit dem sie von dem Tische wegtritt, zeigt, daß sie das Verhängnisvolle des Schrittes fühlt. Gern möchte sie vor der Welt das nicht gethan zu haben scheinen, was sie doch notwendig thun mußte. Darum ihr heuchlerisches Spiel mit dem Staatssekretär Davison, der bei ihren Worten „Thut was eures Amts ist" mit dem unterschriebenen Urteil in tödlicher Ungewißheit zurückbleibt, bis ihm Burleighs Eifer das Blatt aus der Hand reißt und nunmehr das Schicksal seinen Lauf geht.

Im fünften Akte sehen wir die Heldin gefaßten Mutes in den Tod gehen, den sie als eine Befreiung aus ihrer erniedrigenden, einer „großen Königin unwürdigen" Lage empfindet:

„Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt,
Den würd'gen Stolz in meiner edeln Seele."

Sie spricht es noch einmal aufs klarste aus, daß sie an dem Verbrechen, für das sie den Tod erleidet, unschuldig ist, daß sie keinerlei „Anteil an Babingtons und Parrys Hochverrat" habe, aber sie erkennt darin eine Sühne für ihre alte Schuld:

„Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen."

Sie empfängt den Trost ihrer Kirche, und in Graf Lesters zitternden, von Gewissensqualen gefolterten Worten wird uns ein Bild ihrer letzten Augenblicke gegeben, das um so erschütternder wirkt, weil es halb verhüllt ist. — Elisabeth setzt ihr heuchlerisches Spiel fort. „Ich bin Königin von England," bricht

sie lebhaft aus, als sie erfährt, daß die Lords zur Vollstreckung des Urteils abgereist sind. „Wer darf sagen," setzt sie hinzu, „ich hab's gethan? Es soll an Thränen mir nicht fehlen, die Gefallne zu beweinen." Als Graf Shrewsbury meldet, daß der Schreiber Kurl, auf dessen Zeugnis Maria verdammt worden, vor Gewissensbissen halb wahnsinnig geworden sei und seine Aussage widerrufen habe, geht sie so weit in der Verstellung, eine Erneuerung der Untersuchung zuzusagen, mit dem Zusatz „Gut, daß es noch Zeit ist," obwohl sie ganz genau weiß: „Der Pfeil ist abgedrückt, er fliegt, er trifft, er hat getroffen; gält's mein Reich, ich kann ihn nicht mehr halten." Burleigh bringt die Todesnachricht, sie verbannt ihn von ihrem Angesicht und läßt Davison „auf Leib und Leben verklagen." Aber sie muß sofort erfahren, daß alle diese Künste nichts fruchten, da der redliche Shrewsbury sich mit tiefem Schmerze, daß er „ihren edlern Teil" nicht habe retten können, von ihr wendet. Mit ihrem Gefühle völliger Vereinsamung, da auch Graf Lester „zu Schiff nach Frankreich" entwichen ist, schließt das Stück.

2. Einheit der Handlung.

Die Zeitberechnung ist sehr einfach. Hanna Kennedy sagt III 1: „Noch gestern kündigt man den Tod euch an." Das war im ersten Akte, und da es II 9 heißt: „Heut ist das große Jagen, an Fotheringhay führt der Weg vorbei," so muß der Wechsel des Tages zwischen Akt I und II liegen.*) Dies ist sehr natürlich, denn Lord Burleigh kann nicht so früh zur Ankündigung des Urteils bei Maria sein, um dann noch desselben Tages rechtzeitig zur Audienz bei Elisabeth zu erscheinen. Beiläufig sei bemerkt, daß Fotheringhay über zehn Meilen von London liegt, der Dichter hat es augenscheinlich erheblich näher gerückt und eine Entfernung von einer oder wenigen Meilen angenommen.

*) Auffallend ist, daß mehrere Erklärer z. B. Hoffmeister IV, 269 und Rönnefahrt S. 17 unter Übersehung dieser Stelle behaupten, die vier ersten Akte spielten an einem Tage.

Der zweite Tag umfaßt dann die drei mittleren Akte, während der letzte Akt in den Frühstunden des dritten Tages beginnt und bei vorgerückter Tageszeit endet, da Elisabeth in ihrer Ungeduld ausruft: „Will es nicht Abend werden? Steht die Sonne still in ihrem himmlischen Lauf?" und zu dem eintretenden Shrewsbury sagt, es könne nichts Kleines sein, was seinen Schritt „so spät" zu ihr führe.

Das Stück spielt demnach am 6., 7. und 8. Februar 1587.*) Geschichtlich hat Marias Gefangenschaft neunzehn Jahre gedauert, da sie 1568 nach England kam. Diese Zeit hat Schiller bedeutend verkürzt: Lester sagt II 8, Maria sei ihm zugedacht gewesen, ehe sie Darnley heiratete, und fügt nachher hinzu, dies sei jetzt zehn Jahre her. Da die Zeit von ihrer Vermählung 1565 bis zu ihrer Gefangenschaft drei Jahre umfaßt, so blieben für die letztere etwa sieben Jahre übrig. Der Zweck dieser dichterischen Unterschlagung von zwölf Jahren ihres Lebens ist von selbst klar; es war für das ganze Stück unerläßlich, daß die Heldin jugendlich geschildert wurde. Wenn freilich Schiller in einem Briefe an Iffland angiebt, Maria sei etwa fünfundzwanzig, Elisabeth höchstens dreißig Jahre alt, so ist dies beides entschieden etwas zu niedrig gegriffen, wohl nur um die Vorstellung des geschichtlichen Lebensalters, wonach Maria 45, Elisabeth 54 Jahre alt war, möglichst bestimmt zurückzuweisen. Eine Frau, die schon vor zehn Jahren Witwe war, muß doch wohl wenigstens einige Jahre älter gedacht werden.

Die Einheitlichkeit der Handlung ist in unserm Stück aufs vollständigste gewahrt. Um Marias Schicksal dreht sich alles, was geschieht; sie zu vernichten oder zu retten ist das Ziel alles Handelns sämtlicher Personen, kaum irgend ein Gedanke ist vorhanden, der nicht mit diesem Ziel in deutlichem Zusammenhange

*) König Darnley wurde am 9. Februar 1567 ermordet; Marias Angabe I 4, „es sei heut der Jahrstag jener unglückseligen That" ist also geschichtlich nicht ganz genau. — Daß nach neueren Feststellungen die Hinrichtung nicht am 8., sondern am 16. Februar stattfand, ist für uns ohne Belang, da Schiller nur das erstgenannte Datum kannte.

stünde; alles nimmt für oder wider sie Partei. Eigentümlich und ungewöhnlich ist dabei das Verhältnis der Hauptheldin zu der Handlung, die sich um sie bewegt; denn inmitten dieses Getriebes sich befehdender Bestrebungen steht sie selbst fast durchaus leidend da. Mit allen Kräften streiten die feindlichen Parteien, sie zu töten oder zu retten, mit grimmigem Haß und mit heißer Liebe, ehrlich und tückisch, aufopfernd und herzlos; für sie alle liegt jeder Antrieb des Handelns nur in Maria. Aber sie selbst greift nicht thätig ein. Es versteht sich ja von selbst, daß sie den Wunsch hat, befreit zu werden; sie schreibt den Brief an Elisabeth, sie wendet sich an Lester. Aber ein thatkräftiges Handeln, ja selbst nur der bestimmte lebhafte Wille nach dieser Richtung hin ist nicht vorhanden, oder vielmehr er ist durch die Umstände gehemmt. Mortimers gewaltthätigen Veranstaltungen steht sie, ihrem Charakter entsprechend, beschwichtigend, fast ablehnend, gegenüber. In keinem andern Schillerschen Stücke, und auch sonst sehr selten, verhält sich der Hauptheld gegen das Ziel der Handlung, dessen Erreichung er selbst wünscht, so wenig lebhaft thätig.

Es war diese leidende Rolle der Hauptheldin durch die ganze Anlage des Stückes notwendig gegeben. Denn fragen wir in unserm Drama nach dem tödlichen Wendepunkte der Handlung oder dem tragischen Ziele d. h. nach dem Entschlusse oder der That, wodurch die Heldin unwiderruflich auf den Pfad des Todes tritt, so leuchtet zunächst ein, daß hier zweierlei auseinandergehalten werden muß, die sittliche Notwendigkeit ihres Todes und die politische. Die erstere liegt in ihrer alten Blutschuld und kann daher überhaupt nicht innerhalb des Stückes als ein Wendepunkt ihres Geschickes dramatisch veranschaulicht werden, sondern wir wissen von vornherein, daß sie ein schuldbeladenes Haupt ist und den Tod verdient hat. Aber wie steht es mit der andern? Wird Marias Tod unter den gegebenen Umständen, bei der Macht und der Gesinnung ihrer Gegnerin, an einem bestimmten Punkte unseres Dramas zur Notwendigkeit? Die Antwort kann gewiß nicht in einem äußeren, von ihr

unabhängigen Geschehen liegen, etwa in dem Scheitern des Mordplans gegen Elisabeth oder in dem Tode Mortimers; dergleichen würde niemals den tragischen Wendepunkt bilden können, der vielmehr immer nur in einem eigenen, todbringenden Thun des Helden gefunden werden kann. Nun ist aber Maria bereits verurteilt, wenn der Vorhang aufgeht, und Elisabeths bestimmte Absicht, sich der verhaßten Gegnerin zu entledigen, ist von vornherein klar und nach Charakter und Umständen notwendig, mithin ein anderer Ausgang, da sie die Macht in Händen hat, ausgeschlossen. Also auch hier alles schon fertig und abgemacht! Für ein selbstthätiges Eingreifen der Heldin scheint keinerlei Raum zu sein.

Es ist ersichtlich, daß wenn dem wirklich so wäre, dem Stücke das wichtigste dramatische Interesse mangeln würde. Die Heldin könnte höchstens in einem erfolglosen Kampfe gegen ihr Schicksal vorgeführt werden, welcher zwar Teilnahme und Mitleid erregen, aber niemals die volle Wirkung des Tragischen hervorrufen könnte. Dies konnte dem dramatischen Scharfblicke unseres Dichters nicht entgehen, und seine Erfindungskraft hat es in der That verstanden, trotz der bezeichneten Lage der Dinge, die er aus andern, überwiegenden Gründen nicht ändern wollte und konnte, doch ein Eingreifen der Heldin zu Wege zu bringen und es mit der vollen Wucht des tragischen Eindrucks auszustatten. Es ist die große Zankscene im dritten Akte. Der Versuch einer Annäherung und Aussöhnung wird gemacht. Es scheint, als ob Maria noch einmal ihr Schicksal in ihre Hand bekomme, als ob von dem Eindruck ihrer Worte ihre Rettung oder ihr Verderben abhänge. Schiller selbst schreibt bekanntlich über die Zusammenkunft der Königinnen an Goethe (3. Sept. 1799): „Die Situation ist an sich selbst moralisch unmöglich; ich bin sehr verlangend, wie es mir gelungen ist, sie möglich zu machen.“ Er will sagen: wenn die Zusammenkunft ernstlich als eine solche, „an sich selbst,“ betrachtet wird, also so, wie Maria sie erbeten hat und wie die Gewährung solcher Bitte natürlicherweise gefaßt wird, so ist sie moralisch unmöglich d. h. sie ist ein innerer,

unvereinbarer Widerspruch: Gnade und Todesurteil gleichzeitig aus demselben Munde. Aber wenn Elisabeth dabei gar nicht an Gnade denkt, sondern das Gespräch nur herbeiführt, um sich einen höhnischen Triumph über die Gegnerin zu verschaffen, so ist die Situation sofort „moralisch möglich,“ eine so ausgesuchte Bosheit und Herzlosigkeit sie auch sein mag.

Daraus geht allerdings hervor, daß die Bedeutung dieser Scene für Marias Schicksal, objektiv betrachtet, doch nicht eigentlich ausschlaggebend genannt werden kann. Aber das thut der dramatischen Wirkung keinen Eintrag. Maria selbst ist völlig der Täuschung hingegeben, daß es sich um Sein und Nichtsein handele, ebenso Lester und Shrewsbury, die ernstliche Hoffnungen auf die Zusammenkunft bauen. Auch der Zuschauer wird von der Gewalt der Situation hingerissen, und wir stehen unter dem vollen und unwiderstehlichen Eindruck, daß Maria um Tod und Leben spielt, daß Rettung möglich wäre, wenn sie ihrem „wild empörten Blute“ gebieten könnte, daß sie sich also hier durch ihre stürmischen Worte, durch das Auflodern ihres schonungslosen Ingrimms unwiderruflich ihr eigenes Grab gräbt. Es ist eine richtige Bemerkung der Frau von Stael, daß der Hauptwert dieser Scene in der Furcht bestehe, die der Zuschauer bei jedem gereizten Worte Marias empfinde. Und dieser Eindruck ist auch keineswegs bloß Schein. Denn wenn auch bestimmt behauptet werden muß, daß Elisabeths Haß auch durch die sanfteste und nachgiebigste Haltung Marias nicht erweicht werden könnte, so würde doch selbst einer Elisabeth die Ausführung ihres tödlichen Vorsatzes dadurch immerhin erschwert worden sein; sie würde vielleicht abermals aufgeschoben, aufs neue sich nach heimlichen Mitteln umgesehen haben, es wäre „Zeit gewonnen“ worden (wie Lester sagt), und man kann nicht wissen, was durch Mortimer oder sonst hätte geschehen können. Jetzt aber wird ihr Entschluß beflügelt und so zu sagen flott gemacht, nun ist kein Aufschub, kein Entrinnen mehr. Ist also die Scene auch nicht die Ursache von Marias Tode, so ist sie doch die unmittelbare Veranlassung, daß er schon jetzt eintritt. Sie ist also dramatisch in der

That der Höhepunkt der Handlung, indem sie Marias Hoffnungen für einen Augenblick scheinbar emporschnellt, um uns alsbald die volle Gewißheit ihres unvermeidlichen Untergangs zu geben. Ihr tragisches Schicksal wird so durch ihre eigene Handlungsweise begründet und ruht auf ihrem Charakter. Denn sie ist überzeugt, daß noch alles von ihren Worten abhänge, und trotzdem läßt sie den „langverhaltnen Groll“ in so hellen Flammen emporschlagen. Ihr Charakter zwingt sie, den Schritt zu thun, der ihr Tod ist; sie müßte aufhören sie selbst zu sein, sollte sie anders sprechen als sie spricht.

Die politische Unvermeidlichkeit ihres Todes ist hierdurch einleuchtend gemacht. Aber auch für die sittliche Notwendigkeit, und somit für den Charakter der Heldin, war diese Scene von großer Wichtigkeit, wenn auch nicht unmittelbar, sondern auf einem Umwege. Das Verbrechen ihrer Jugend, worauf diese Notwendigkeit beruht, konnte uns der Dramatiker nur durch Bericht geben, und es blieb dabei ein Übelstand, daß die gegenwärtige, geklärte Seelenstimmung Marias, ihre tiefe Reue, ihre edle Hoheit und Würde, für eine so schreckliche Verirrung wie den Mord des Gatten keinen rechten Anhalt bot. Darum war es notwendig, daß uns einmal wenigstens in der Dulderin die wilde, maßlos ausbrechende Leidenschaft gezeigt wurde; denn aus ihr wird jenes Verbrechen erklärlich, welches seinerseits ihren Tod als sittlich verdient erscheinen läßt. Und dies wird in der That durch die Scene erreicht. Wir hören Töne von solcher Gewalt, wie sie nur einem Gemüt von ursprünglicher, dämonischer Leidenschaftlichkeit eigen sind, zuerst die siegreichen Schläge, welche die überraschte Gegnerin förmlich betäuben, und sodann den wilden Aufschrei des Triumphs, mit dem sie sich der Kennedy um den Hals wirft: „Sie geht dahin! Sie trägt den Tod im Herzen!“ Unwiderstehlich, mit elementarer Kraft entladet sich ihr Herz:

„O wie mir wohl ist, Hanna! Endlich, endlich!“
„Wie Bergeslasten fällt's von meinem Herzen,
Das Messer stieß ich in der Feindin Brust!“

So können wir es begreifen, daß diese Maria, die nichts von „lammherziger Gelassenheit“ weiß, im Rausche der Jugend, verführt von Macht und Sinnenlust, zu so blutigem Frevel kommen konnte. Diese That der Vergangenheit, die so verhängnisvolle Schatten in die Gegenwart wirft, steht nicht mehr ganz unvermittelt vor uns, sie läßt sich in das einheitliche Charakterbild der Heldin einfügen.

Aber bleibt nicht gerade in dieser doppelten Begründung ihres Todes etwas Zwiespältiges übrig? „In England seid ihr nicht schuldig,“ hatte Hanna Kennedy gesagt, und Mortimer erklärt, Marias „gutes Recht auf England sei ihr ganzes Unrecht.“ Ohne Zweifel ist dies nach des Dichters Darstellung wirklich so. Obwohl sittlich des Todes schuldig, unterliegt sie hier doch lediglich der rohen Gewalt, dem zweifellosen, schlecht bemäntelten Unrecht: das Gerichtsverfahren gegen sie ist willkürlich und ungerecht, nur ermöglicht durch Aussagen ihrer „Hausbedienten,“ die augenscheinlich unwahr sind. Es drängen sich uns danach hier zwei Gedanken auf: erstens, daß sie für ihr wirkliches Vergehen nicht hier und nicht so gerichtet werden durfte; dies ist so offenbar, daß keiner ihrer Richter, auch Burleigh und Elisabeth nicht, es wagt das gefällte Urteil mit jener alten Blutthat in Verbindung zu bringen; sie wissen, daß sie über diese nicht zu richten haben, und klammern sich lediglich an jene morschen Rechtsgründe. Zweitens aber wissen wir ganz zuverlässig: wenn sie auch weder in der einen noch in der andern Weise schuldig wäre, wenn sie weder ihren Gatten getötet hätte noch ihr irgend eine Teilnahme an Babingtons Hochverrat auch nur scheinbar zugeschrieben werden könnte, sondern wenn sie rein wäre wie ein Engel des Lichts, es würde ihr alles nichts helfen, sie würde doch der Gewalt ihrer Feinde unterliegen; sie würden dann irgend einen andern Grund suchen und finden und irgend ein anderes Possenspiel des Gerichtsverfahrens mit ihr aufführen und ohne Zweifel mit demselben Erfolge durchsetzen können. Sie wollen sie töten und sie haben die Macht dazu, folglich thun sie es unbedingt.

Wird nun durch dieses Mißverhältnis von Schuld und Strafe die reine Befriedigung am Schluß des Dramas beeinträchtigt? Sie müßte es werden, wenn nicht der Dichter im Gemüte seiner Heldin selbst den Zwiespalt in der vollkommensten Weise gelöst hätte. Indem sie sich dem Gericht, das sie trifft, willig unterordnet und in ihrem „unverdienten Tod“ eine Buße für die „frühe schwere Blutschuld“ erkennt, ja, diesen Zusammenhang als eine gnädige Fügung Gottes empfindet, weil sie nur so von ihrem innerlichen Schuldbewußtsein frei werden kann, ist für sie kein Zwiespalt mehr vorhanden. Wir werden unten bei der Besprechung ihres Charakterbildes sehen, daß diese vom Dichter getroffene Anordnung von Schuld und Sühne in andrer Hinsicht doch nicht ganz ohne Bedenken ist, aber was die dramatische Lösung betrifft, so bleibt kein Mißton zurück. Der Gedanke, daß ihr Unrecht geschieht, der in den ersten Akten ihr Herz zu wildem Trotze schwellen ließ, ist völlig getilgt durch die demütige Selbsterkenntnis und gottergebene Fassung ihrer geläuterten Seele. Ihre Schuld und ihr Tod, die ursprünglich in gar keinem Verhältnis zu stehen schienen, sind jetzt als ursächlich verknüpft von ihr und von uns erkannt, der klaffende Spalt, der sie zu trennen schien, ist überbrückt. Ihr gewaltsamer Tod ist daher nicht bloß wegen jener Streitscene, wo sie die Gegnerin zum letzten vernichtenden Schlage reizt, tragisch zu nennen, sondern er ist es in höherem Sinne auch als das letzte Glied einer Kette von verhängnisvollen Schicksalen, deren Anfang eben jene Blutschuld bildet. Für den Zuschauer könnte höchstens der Stachel zurückbleiben, daß es trotzalledem, objektiv betrachtet, das Unrecht ist, welches siegt. Indes auch hier ist ja ausreichend gesorgt, daß kein widriger Eindruck entstehen kann. Wir sehen zum Schluß nicht etwa die siegreichen Gegner hohnlachend triumphieren, sondern mit großer dichterischer Weisheit wird auch hier das Bild abgeschlossen: Elisabeths Vereinsamung, Lesters Flucht, Burleighs Verbannung, alles zeigt uns, wie selbst beim Siege das Unrecht seine Vergeltung in sich trägt und wie seine Frucht dem, der sie erntet, bitter ist.*)

*) Hiernach ist Hettners Vorwurf zurückzuweisen, der Marias Tod „durchaus untragisch, nur peinigend, nicht tragisch erhebend und versöhnend“

3. Verknüpfung der Handlung.

Schiller rühmt es in einem Brief an Goethe vom 18. Juni 1799, als er noch im Anfang seiner Arbeit stand, als eine besondere „tragische Qualität“ seines Stoffes, daß man die Katastrophe gleich in den ersten Scenen sehe, und indem die Handlung des Stückes sich davon wegzubegeben scheine, ihr immer näher und näher geführt werde. Die Worte erinnern an Lessing, welcher im 48. Stücke der Dramaturgie über „das armselige Vergnügen der Überraschung“ spottet, wobei er sich auf Diderots Behauptung bezieht: „Ich dächte, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwickelung gleich in der ersten Scene verraten würde und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge.“ — Auf dieses „armselige Vergnügen der Überraschung“ hat Schiller hier gänzlich verzichtet: mit das erste, was wir erfahren, ist, daß Maria verurteilt ist, daß ihr Haupt so zu sagen schon unterm Richtbeil liegt, und dennoch hat er es verstanden, uns eine bewegte Handlung vorzuführen, die uns in beständiger Spannung und Unruhe über den Ausgang erhält.

Denken wir uns einmal den Dichter vor seiner Arbeit, das Stück noch ungeschrieben; die Aufgabe aber lautete: die drei letzten Lebenstage der schottischen Königin dramatisch zu gestalten. Ich glaube, den meisten Dichtern würde der Mut sinken, so völlig ohne Anhalt für die Führung einer dramatischen Handlung läßt uns hier zunächst die Geschichte. Es sind vornehmlich drei Erfindungen, durch die Schiller dies Wunder zu Wege gebracht hat: Lesters Verhältnis zu Maria, die Gestalt Mortimers und die

nennt. „Schiller wollte das leidvolle Hereinbrechen eines unabwendbaren Verhängnisses schildern, und er schilderte einen Justizmord.“ Daß Gewalt und Unrecht oftmals in der Welt siegen, kann doch auch der Dramatiker nicht ändern oder verstecken. Aber er waltet seines Amtes, „den verworrenen Knäuel der Begebenheiten unter eine hohe, reine Vernunft zu bringen und der Verkündiger des Schicksals zu sein“ (Herder, Suphan 23, S. 376), wenn er das Unrecht dem, der es leidet, zur gerechten Sühne, und dem, der es ausübt, zur bitteren Strafe werden läßt.

persönliche Begegnung der Königinnen. Ich nenne diese drei Motive Erfindungen Schillers, doch sind sie nicht so ins Gelag hinein ohne geschichtlichen Anhalt bloß der dichterischen Phantasie entsprungen, sondern durchweg an wirkliche Verhältnisse angeknüpft. Durch solche Anlehnung sichert sich der Dichter, daß er mit seinen Erfindungen nicht ins Blaue schweife, und Schiller hat hier, wie in allen seinen historischen Stücken, mit dem gründlichsten Fleiße gearbeitet und sich keine Mühe eingehender Forschung verdrießen lassen; je genauer man hinsieht, desto mehr festen Boden, auch geschichtlich betrachtet, gewinnt alles, was er uns vorführt, allgemeiner Zeitcharakter wie einzelne Züge.

Was zuerst Lesters Verhältnis zu Maria betrifft, so war in der That, als die Königin verwitwet nach Schottland kam, ihr dieser Lord als Gemahl vorgeschlagen worden; sie wählte indes schließlich Darnley. Daß nun in beider Herzen eine tiefere Neigung zurückgeblieben sei, das ist Schillers Zuthat. Etwas anders steht es mit Mortimer. Diese Gestalt kann man insofern rein erdichtet nennen, als es einen Mann dieses Namens und Charakters in dieser Zeit nicht gegeben hat. Dagegen hat Schiller die wesentlichen Züge des leidenschaftlichen Schwärmers aus dem Charakterbilde des mehrfach erwähnten Babington genommen. Dies war ein junger Schotte, welcher der Maria Briefe von ihren schottischen Freunden überbrachte und dabei von einer glühenden Begeisterung für sie erfaßt wurde; man spiegelte ihm vor, es komme nur darauf an, die Königin Elisabeth zu ermorden, und er unternahm dies mit einigen Genossen. In der Heftigkeit seines Fanatismus, in der Raserei seiner Liebesleidenschaft, in der sinnlichen Glut seines ganzen Wesens erkennt man deutlich, daß er das Vorbild für Mortimer war. Endlich die persönliche Begegnung der beiden Gegnerinnen ist allerdings unhistorisch, sie haben sich nie gesehen. Aber wohl hatten sie sich, noch vor Marias Gefangennahme, besonders bei Gelegenheit des Edinburger Vertrags (1560) Briefe geschrieben, worin heftige Ausdrücke deutlich zeigen, daß sie sich persönlich haßten. Man

kann also sagen, daß der Dichter das Geschichtliche hier nur in eine dramatische Form umsetzte.*)

Diese Erfindungen dienen im Getriebe der Handlung alle drei dem Zwecke, für die schon Verurteilte noch Hoffnung zu erwecken; dies geschieht in zweifacher Weise, indem eine Milderung ihres Verhältnisses zu Elisabeth angestrebt, und außerdem eine gewaltsame Befreiung in Aussicht gestellt wird. Dem ersteren Zwecke dient die Zusammenkunft der Königinnen samt allem, wodurch dieselbe vorbereitet und eingeleitet wird, dem andern Mortimer, während Lester mit beiden Handlungen verknüpft ist. Die erste Hoffnung tritt anfänglich nur schwach hervor, durch den Brief, den Maria an Paulet übergiebt; erst im zweiten Akte wird die volle Bedeutung einer persönlichen Begegnung hervorgekehrt, indem Burleigh im Staatsrat entschieden dagegen spricht und das Bindende eines solchen Schrittes, oder, falls er wirkungslos bleibe, das Gehässige scharf beleuchtet; mit Einsetzung aller Kunst seiner Rede und des ganzen Gewichtes seiner Persönlichkeit setzt alsdann Graf Lester die Sache durch, die dann im dritten Akte durch die Leidenschaftlichkeit beider Frauencharaktere völlig zu Marias Verderben umschlägt. Und in demselben Augenblicke ist auch die Mortimer-Handlung, die im ersten Akte lebhaft und stürmisch begann und im zweiten durch Lesters Ängstlichkeit ins Stocken geriet, durch das vorschnelle Handeln eines seiner Genossen, des Barnabiten Sauvage, für immer vereitelt, da der fehlgeschlagene Mordversuch jedes weitere Handeln abschneidet. So bliebe zum Schluß des dritten Aktes bloß noch

*) Sonderbar ist die Annahme von Richard Meyer („Lessings Theater“ in der Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte, Band III, 1890, S. 306), in diesem Streit der Königinnen habe Schiller die Scene zwischen Marwood und Sara (Miß Sara IV 8) „nachgebildet.“ Es ist keinerlei Ähnlichkeit vorhanden: Situation, Charaktere, Führung des Gesprächs, dramatischer Verlauf, alles ist anders, auch im einzelnen keinerlei Anklang. Die Scene zwischen Luise und der Milford (Kabale und Liebe IV 7), die auf dasselbe Vorbild zurückgeführt wird, hat mit der Lessingschen Scene ja auch herzlich wenig zu thun. Indes da sind doch einige Anknüpfungspunkte vorhanden. Aber für Maria ist die Vergleichung ein leeres Wort.

die Hoffnung auf Lester. Da sich aber dieser im Beginn des vierten Aktes rasch und endgiltig von Maria abwendet, um sich selbst in Sicherheit zu bringen, so hat nunmehr, nachdem alle Hindernisse weggeräumt sind, der natürliche Haß der Elisabeth freie Bahn: es erfolgt am Schluß des vierten Aktes die Unterzeichnung des Todesurteils, im fünften die Vollstreckung.

4. Charakterzeichnung.

Bei der Heldin des Stückes kam es dem Dichter vor allem darauf an, sie trotz ihrer Schuld des tragischen Mitleids wert erscheinen zu lassen, und er hat alles gethan, um diesen Zweck zu erreichen. Treffend giebt Fielitz als den Grundgedanken in der Entwickelung von Marias Charakter die Läuterung ihres Wesens an, zu der sie sich im fünften Akte erhebt: sie ist sich zwar von Anfang an ihrer schweren Schuld bewußt und fühlt tiefe Reue, aber sie ist „noch nicht zur willigen Unterwerfung unter die verdiente Strafe, zur freiwilligen Verzichtleistung auf die Lebensfreuden gelangt; sie dahin zu bringen, ist das Ziel des Dramas.“ Insofern ist die Abendmahlsscene, in der dies Ziel vollständig erreicht wird, der „Schlußstein des Ganzen,“ ein Ausdruck, den Schiller selbst dem Berichte des Schauspielers Haide zufolge von dieser Scene gebraucht hat. Es mag sein, daß der Zweck des Dichters vielleicht auch anders als gerade in der Form der christlichen Abendmahlsspendung zu erreichen war, wie die Scene ja bekanntlich bei der Aufführung in Weimar dahin abgeändert wurde, daß der Ritus der heiligen Handlung selbst fortfiel, aber ohne Zweifel wurde er so am vollständigsten, am reinsten und am überzeugendsten erfüllt. Maria, die wir in den ersten Akten noch von irdischen, selbstsüchtigen Leidenschaften heftig bewegt sahen, von schmeichelnder Liebe und von grimmigem Haß, die trotz der Erinnerung an den Frevel ihrer Jugend keineswegs die Hoffnung auf Leben und Glück aufgegeben hatte, hat sich zum Schluß zu der vollen Selbsterkenntnis durchgerungen, daß ihr Platz nicht mehr unter den Lebenden sein kann, und diese völlige Überwindung alles Irdischen kommt in der Beichtscene zum erhebenden und

erschütternden Ausdruck. In wie ganz anderm Lichte erscheint ihr jetzt ihr Schicksal als anfänglich: damals hatte sie lebhafte und beredte Worte für das ihr zugefügte Unrecht, ja für ihren „Anspruch“ auf den Thron Englands; als Mortimer ihr vom Tode sprach, sagte sie: „Euch blendet eitle Furcht,“ so sehr dachte sie noch an eine Zukunft für sich. Freilich wenn sie rückwärts blickte in ihre schuldbeladene Vergangenheit, so erkannte sie auch damals schon, daß König Darnleys Schatten nicht Friede mit ihr machen werde, „bis ihres Unglücks Maß erfüllet sei.“ Aber dieser Gedanke schreckte sie, sie fühlte schaudernd, daß die blutige That sich einst blutig an ihr rächen werde. Wie anders jetzt: jene leidenschaftlichen Regungen, durch die sie sich in den Wirbel des irdischen Weltgetriebes hineingerissen fühlte, die „Rachgedanken“ gegen Elisabeth, die ihr „im Busen tobten,“ sowie die „sündige“ Neigung ihres „eitlen Herzens“ zu Lester, alles dies ist jetzt vor dem erhabenen Ernst des Todes verstummt, es ist ruhig in ihrer Seele geworden. Sie hat sich so völlig unterworfen und gebeugt, daß ihr Tod gewissermaßen als ein freiwilliger erscheint, sie hat den Zwang des Schicksals in reine Freiheit aufgelöst. Und nun empfindet sie den Tod nicht mehr als Rache, sondern als Gnade, wofür den schönsten und bezeichnendsten Ausdruck ihre Worte geben:

„Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.“

Zu dieser Erkenntnis wollte der Dichter seine Heldin führen, und daraufhin, nachdem sie „ihren Haß und ihre Liebe Gott geopfert,“ verkündet ihr der geweihte Priester „kraft der Gewalt, die ihm verliehen ist zu lösen und zu binden“ Erlassung ihrer Sünden an. „Ich begreife nicht,“ ruft Fielitz S. 67 mit Recht aus, „wie die Darstellung der Beichte und des Abendmahls, die man dem Maler niemals verübelt hat, dem Dichter als Profanation des Heiligen hat vorgeworfen werden können, dem Dichter, der doch das Heilige nicht zur beiläufigen, entbehrlichen Dekoration, zu einem Nebenwerk seiner Schöpfung erniedrigte, sondern geradezu als Endziel und Krone derselben hinstellte und in seiner

tiefsten religiösen Bedeutung zur Geltung brachte, als Bekenntnis und Vergebung der Sünden."

Diese Ausführungen sind unzweifelhaft richtig, und auch außerdem hat Schiller mit außerordentlicher Kunst unser Mitleid erweckt und gesteigert, indem er Marias Schuld mildert und begreiflich macht: ihre Jugend am „üppigen Hof der Mediciäerin," ihre Schönheit und Lebenslust, die feindseligen Verhältnisse in Schottland, Darnleys Undank und Roheit, Bothwells dämonische Persönlichkeit, das Unrecht, das sie in England leidet, ihre tiefe Reue und innerliche Besserung, alles dies wird in hellstem Lichte vorgeführt, und es ist gar keine Frage, daß er unser Herz für die königliche Dulderin gewinnt. Und doch ist es fraglich, ob er das ihm vorschwebende Ziel wirklich völlig erreicht hat. Können in einer Brust zwei so verschiedene Seelen wohnen? Schillers Maria ist die bewußte Mörderin ihres Gatten. Sie hat König Darnley zwar nicht eigenhändig getötet, aber ihn mit ausgesuchter, bewußter Tücke „schmeichelnd in das Todesnetz gelockt." Das quälende Bewußtsein dieser That ist einer der ersten Züge, die uns an ihr entgegentreten. „Ich erkenn' ihn," sagt sie,

„Es ist der blut'ge Schatten König Darnleys,
Der zürnend aus dem Gruftgewölbe steigt,
Und er wird nimmer Friede mit mir machen,
Bis meines Unglücks Maß erfüllet ist."

Sie fühlt, daß diese Schuld immer aufs neue „frischblutend" emporsteigt, daß „des Gatten rachefordernbes Gespenst" durch „keines Messedieners Glocke, kein Hochwürdiges in Priesters Hand" zur Ruhe geschickt werden kann. In der That ist dies die Stimmung, die wir von einer Frau erwarten und verlangen, welche ein so furchtbares Vergehen auf sich geladen hat. Aber hiermit vereinigt sich schwer die einfache Thatsache, daß sie inzwischen eine Reihe von Jahren weiter gelebt hat, ohne dabei dem Leben und seinen Hoffnungen innerlich und endgiltig zu entsagen. Die Amme ist vielmehr erstaunt über ihre „gebeugte" und mutlose Stimmung. „Wart ihr doch sonst so froh," sagt sie, „und eher mußt' ich euern Flattersinn als eure Schwer-

mut schelten.“ Ja sie ist diese innere Einkehr ihrer Gebieterin so wenig gewohnt, daß sie auf Marias Selbstanklage verwundert und gleichsam vorwurfsvoll ausruft: „Was für Gedanken!“ Man braucht diese Worte der Kennedy nur in ihrem natürlichen Sinne auf sich wirken zu lassen, um das Widersprechende scharf zu empfinden. Eine Frau, die so Schweres gethan hat, müßte dem natürlichen menschlichen Bewußtsein zufolge nicht jahrelang so leben können; vermag sie dies, so entsteht allzuleicht der Anschein, daß ihre Reue nicht recht innerlich tief und wahr ist, daß sie ihre That nicht wirklich in der vollen lastenden Schwere eines todeswürdigen Verbrechens empfindet, was sie doch andrerseits unablässig versichert. Ihr Charakter wird dadurch herabgedrückt.

Freilich hat der Dichter viel gethan, um das Abstoßende des Mordes abzuschwächen; indes der Erfolg ist immerhin zweifelhaft. Einmal sind die Anklagen der Kennedy gegen Darnley wenigstens nicht alle ganz stichhaltig. Er hat sie „mit niedrigem Verdacht und rohen Sitten beleidigt“ und ist dadurch „ihren Augen widerwärtig“ geworden; dies ist begreiflich. Wenn die Amme nun aber fortfährt:

„Und er? bat er um Gnade? warf er sich bereuend
Zu euern Füßen, Besserung versprechend?
Trotz bot euch der Abscheuliche, der euer
Geschöpf war, euern König wollt' er spielen,“

so muß man gestehen, daß König Darnley zu dem letzteren doch auch gewissermaßen einiges Recht hatte; und sich der Gattin, die Zorn und Verachtung blicken läßt, zu Füßen zu werfen und reumütig „Besserung“ zu versprechen, ist auch nicht jedermanns Sache. Schlimmeres Unrecht hat Darnley allerdings durch die scheußliche That der Ermordung des Sängers Rizio auf sich geladen, und diese soll wohl auch den Ausschlag geben, obwohl wieder durch den Zusatz, der „schöne Sänger“ sei ihr „Liebling“ gewesen, auf Darnleys „niedrigen Verdacht“ ein etwas milderes Licht fällt. Aber vor allem, mag doch das gegenseitige Schuldbuch der beiden Gatten sonst stehen wie es will, von der Thatsache des absichtlichen Mordes, in dessen Plan sie eingeweiht

war, und zu dem sie mit arger Heuchelei die Hand bot, ist eben schlechterdings nichts abzumarkten, und es will uns gar zu nachsichtig bedünken, wenn Hanna behauptet: „Der Leichtsinn nur ist euer Laster," und wenn gar sie selbst mit ausdrücklicher Beziehung auf den Mord des Gatten die erstaunlich milde Beurteilung ausspricht (III 4): „Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt." Unter solcher Bezeichnung wird man doch allermeist ganz andere Dinge verstehen, dies heißt die Sache in der That etwas sehr leicht nehmen. Wir halten ihr in dieser leidenschaftlichen Selbstverteidigung, wo sie, mit Füßen getreten, nach langer fast übermenschlicher Selbstbezwingung, endlich sich emporbäumt, mit Recht viel zu Gute und dürfen ihre Worte nicht auf die Wage legen; auch hat sie zweifellos recht, daß sie „besser ist als ihr Ruf." Man kann dies alles zugeben, und wird doch an jenem Ausdruck Anstoß nehmen. Man stelle sich nur vor, daß jemand von einer Frau sagte: es ist ihr in ihrer Jugend auch einmal eine „Menschlichkeit" begegnet, und damit sagen wollte, daß sie ihren Mann ermordet habe! Auch darin liegt für ein ernstes Empfinden etwas ungemein Äußerliches, daß sie, die nach dem Zeugnis ihrer treuen Amme (ich muß es wiederholen) sonst „Frohsinn" und „Flattersinn" zeigte, nun gerade „den Jahrestag jener unglücksel'gen That," der „heute abermals zurückgekehrt" ist, „mit Buß' und Fasten feiert." Die oben angeführten Worte, in denen sich ihr Schuldbewußtsein mit so nachdrücklicher Betonung ausspricht, können uns in diesem Zusammenhange leicht auf ihre innere Wahrheit hin etwas verdächtig werden. Es ist wohl kein Zufall, daß gerade diese Worte merklich rhetorisch gefärbt sind, aber die Fülle und Gewalt der Sprache kann den Zwiespalt nicht ganz verdecken. Selbst ihre stark betonte Frömmigkeit und ihr gläubiger kirchlicher Sinn, Buße, Gebetsübungen und Kruzifix können an diesem Eindruck nichts ändern. Man wird auch hier nicht verkennen, daß gerade die katholische Religion mit ihrer äußerlichen Auffassung der Buße diesen Charakterzug der Heldin nahe legte; aber man wird trotzdem in Gefahr kommen, sie mit etwas zweideutigen Blicken anzusehen und wird Paulets herben

Worten nicht ganz Unrecht geben können, wenn er von ihr sagt, sie trage „den Christus in der Hand, die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen."

Daß die Kunst des Dichters diesen Zwiespalt nicht ganz hat ausgleichen können, liegt meines Erachtens vornehmlich an dem Zwang, den die Form des Dramas ausübt, und der stärker ist als die genialste Dichterkraft. Denn das hier berührte Mißverhältnis hängt vornehmlich an der Unmöglichkeit, Marias Schuld und ihren Tod in einer ununterbrochenen Reihe eng verknüpfter dramatischer Handlung zu zeigen. Stellen wir uns einmal vor, daß sie in jenen wilden Kämpfen nach Darnleys Tode auf irgend eine Weise ums Leben käme, so würde es ohne Zweifel dem Dichter leicht gelungen sein, diesen Zusammenhang herzustellen, sei es, daß sie durch fremde Hand fiel und man dadurch sofort genugthuende Sühne empfand, sei es, daß sie von rascher, leidenschaftlicher Reue ergriffen selbst Hand an sich legte. Jetzt aber ist der zeitliche Zwischenraum zu groß. Sie ist seit jenen stürmischen Tagen innerlich eine andere geworden, die Kennedy giebt ihr ausdrücklich das Zeugnis, daß sie seit jener That, die ihr Leben schwärze, nichts Lasterhaftes mehr begangen habe, sie hat ihre Schuld in sich überwunden und ein gewisses Gleichgewicht ihrer Seele wiederhergestellt. Keineswegs ist sie unausgesetzt von nagender Reue gequält, und dies ist auch gar nicht möglich, da es der menschlichen Natur zuwiderläuft, einen so heftigen Affekt des Gemütes, wie wir ihn als Folge eines Gattenmordes fordern, jahrelang festzuhalten. Auch brauchte der Dichter in den ersten Akten durchaus eine Maria, die noch am Leben hängt, die sich noch eine schöne, glänzende, glückliche Zukunft ausmalen kann, die nur durch die Kerkermauern, keineswegs durch den „Wurm" des Gewissens gehindert wird, nach königlicher Macht und seligem Liebesglück zu greifen. Nun soll aber doch, das ist das Hauptziel des Dramas, ihr Tod, rechtswidrig wie er ist, sittlich als eine späte Sühne jener Unthat erscheinen, und gerade darin die Erhebung am Schlusse des Dramas liegen. Deshalb mußte das Gefühl der Schuld andrer-

seits lebhaft rege in ihr sein, sie mußte es tief empfinden, daß jenes „racheforderndе Gespenst“ durch nichts beruhigt werden kann und daß der „Wurm in ihrer Seele“ nicht schlafen will. So entstand mit Notwendigkeit der Zwiespalt, den die Kunst des Dichters nicht ganz hat überwinden können: eine That, welche als todeswürdig empfunden wird, und welche es gleichwohl dem Thäter gestattet, jahrelang „froh und flatterhaft“ fortzuleben, drückt notwendig den Charakter herab. Dagegen ist keine Hilfe. Es mag sein, daß beim Lesen und besonders bei wirkungsvoller Darstellung auf der Bühne manchem Hörer von dieser Unzuträglichkeit wenig zum Bewußtsein kommt, vornehmlich wohl, weil die Momente, auf denen sie beruht, nicht dem Drama selbst, sondern seiner Vorfabel angehören; doch ist mir auch oft genug bei unbefangenen Beurteilern eine gewisse innerliche Abneigung gegen den sonst so glänzend und bewunderungswert dargestellten Charakter der Maria entgegengetreten, und ich habe gefunden, daß wenn man einmal auf den hier berührten Punkt aufmerksam geworden ist, man den Gedanken daran nicht leicht wieder los wird.

Wir kommen zu der zweiten Hauptgestalt des Stückes, Elisabeth. Der Dichter brauchte nach der ganzen Anlage eine königliche Heuchlerin, wie dies ja außerdem auch durch die geschichtliche Überlieferung an die Hand gegeben wurde.*) Dieser durchgehende Zug der inneren Unwahrheit ist meisterhaft zur Anschauung gebracht. Sie hat „der Verstellung schwere Kunst,“ die sie an Mortimer rühmt, aufs gründlichste ausgelernt. Es

*) Fielitz geht zu weit, wenn er Elisabeths Charakter bloß aus technisch-dramatischen Gründen ableitet. Schiller, das ist sein Gedankengang, wollte Marias Erhebung aus irdischer Leidenschaftlichkeit zu voller Selbsterkenntnis schildern; darum mußte er sie in den ersten Akten leidenschaftlich zeigen; hierzu aber brauchte er notwendig die Begegnung der beiden Königinnen, und diese war wieder nur möglich bei einem heuchlerischen Charakter der Elisabeth. Ich halte diese Darlegung, so bestechend sie ist, nicht für historisch richtig. Vielmehr war dieser Charakter durch überlieferte

ist alles an ihr Schaustellung, die Thränen, die sie II 4 wirklich weint und trocknet, so gut wie die, welche sie V 12 sich vornimmt zu weinen. Ihr Spiel mit Davison täuscht wohl niemand, es ist fast allzudurchsichtig; aber wie überzeugt klingt z. B. ihre Abweisung Burleighs II 4: „Diese Weisheit, welche Blut befiehlt, ich hasse sie in meiner tiefsten Seele.“ Und doch ist auch dies eitel Maske; sie haßt diese Weisheit gar nicht, wird vielmehr sofort äußerst heftig, wenn jemand auch nur das Geringste dagegen einwendet. Sie sagt zwar: „Sinnt einen mildern Rat aus“ und fordert Shrewsbury auf, seine Meinung zu sagen, weist ihn aber, als er dies thut, sofort scharf und empfindlich zurück: „Ein warmer Anwalt ist Graf Shrewsbury für meine Feinde und des Reichs. Ich ziehe die Räte vor, die meine Wohlfahrt lieben.“ Auch IV 7, wo sie auf Kents Drängen, nur das Haupt der Stuart könne das Volk beruhigen, entrüstet erwidert: „Wie? Soll mir Zwang geschehen?“ ist die Entrüstung wieder Lüge, absichtliche Lüge. Denn sie freut sich über das Toben des Volkes, sie wünscht Zwang. Noch täuschender ahmt sie den Ausdruck wahren Gefühls nach in jener Rede IV 9:

„Ach, Shrewsbury! Ihr habt mir heut das Leben
Gerettet, habt des Mörders Dolch von mir
Gewendet. — Warum ließet ihr ihm nicht
Den Lauf? So wäre jeder Streit geendigt,
Und alles Zweifels ledig, rein von Schuld,
Läg' ich in meiner stillen Gruft!“

ein wahres Muster- und Meisterstück von Verstellung, so daß selbst Burleigh die angeschlagenen Töne für echt hält, wenigstens für augenblicklich ernst gemeint; denn im Grunde kennt er sie

Züge wie ihr Spiel mit Davison im voraus so gut wie bestimmt, und die Zankscene ist also nicht der Keim, sondern die Frucht dieser Beschaffenheit des Charakters. Wäre dieser wesentlich anders überliefert gewesen, so hätte Schiller, um Marias starke Leidenschaft zu zeigen, irgend ein anderes Mittel finden müssen (warum sollte er dies nicht gekonnt haben?). Aber unter den gegebenen Umständen bot sich ihm eben diese Erfindung höchst natürlich dar.

doch wohl genug, um zu wissen, daß sein kühner, freimütiger Tadel ihrer „so ganz unköniglichen Worte" von ihr nicht übel aufgenommen werden wird, weil er doch nur zu dem Ziele drängt, das im Innersten ihres Herzens ihr einziger, heißerstrebter Wunsch ist. — Nur im Monolog IV 10 kommt ihr Herz unverhüllt zu Tage. Die Lords haben der Worte Köcher ausgeleert, jetzt weist sie beide ab (IV 9):

> „Man überlasse mich mir selbst! Bei Menschen ist
> Nicht Rat noch Trost in dieser großen Sache.
> Ich trage sie dem höhern Richter vor.
> Was der mich lehrt, das will ich thun."

Geradezu ergreifend wirkt, nach diesem salbungsvollen Eingang, der unvermittelte gewaltsame Ausbruch ihres wahren Gefühls, sobald sie allein ist:

> „O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähliche
> Knechtschaft! Wie bin ich's müde, diesem Götzen
> Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!"

Nur mit ihrer Leidenschaft, mit ihrem tödlichen Haß gegen die Feindin geht sie zu Rate, nicht ein Wort kommt über ihre Lippen, das sich an den „höheren Richter" wendete, nicht die kleinste Spur eines sittlichen Bedenkens, eines Gefühles der Verantwortung gegen Gott.

So ist ihr Bild durchweg gezeichnet. Es ist abstoßend, aber das sollte und mußte es sein, und der Dichter hat andrerseits Farben hineingemischt, die es uns wenigstens begreiflich und verständlich machen. Vor allem ist ihr Haß gegen Maria äußerlich und innerlich so begründet, daß wir klar empfinden: sie muß den tödlichen Streich führen. Denn warum fällt denn Marias Haupt? Das gerichtliche Verfahren ist nichts als ein Possenspiel, ein Deckmantel. Der Anschuldigungsgrund, auf den sie verurteilt wird, ihr Anteil an „Babingtons und Parrys Hochverrat," ist unwahr, und niemand giebt sich auch nur ernstlich Mühe, sich den Anschein zu geben, als glaube er daran. Genug, daß man die Aussagen ihrer Hausbedienten Kurl und Nau gegen sie verwenden kann, mögen sie nun wahr oder falsch sein.

Wären diese nicht da, so würde man andere Zeugnisse schaffen, oder ein anderes Gesetz machen, mit dem man ebenso wirksam gegen sie verfahren könnte. Weshalb muß sie also fallen? Aus keinem andern Grunde, als weil sie die berechtigte Thronerbin von England, Elisabeth also widerrechtlich Königin ist: „Regierte Recht, so läget ihr vor mir im Staube jetzt, denn ich bin euer König!" Wäre dies nicht der Fall, so wäre keine Notwendigkeit, sie zu töten. Und dies kann nicht anders sein. Jemand, der den Anspruch erhebt, berechtigter König eines Landes zu sein, wird von dem Inhaber der Macht in jedem Falle unschädlich gemacht, und muß es werden, oder es könnte keinen Bestand der Staaten geben. Man könnte fragen: warum verzichtet Maria nicht auf dies tödliche Recht, aber offenbar würde damit wenig geändert. Paulet sagt zwar: „Warum verschmähte sie's den Edingburger Vertrag zu unterschreiben,*) ihren Anspruch an England aufzugeben und den Weg aus diesem Kerker schnell sich aufzuthun?" Sie selbst erklärt in der Streitscene: „Regiert in Frieden, jedwedem Anspruch auf dies Reich entsag' ich," und fügt hinzu: „Hättet ihr mich zur Erbin erklärt, wie mir gebührt, so hätten Dankbarkeit und Liebe euch eine treue Freundin und Verwandte in mir erhalten." Aber mit allen solchen Zugeständnissen war dramatisch offenbar wenig anzufangen, denn es ist klar: hätte sie auch wirklich entsagt, sie wäre doch nicht freigelassen worden; denn man hätte es eben der Gefangenen nicht geglaubt, daß ihr Verzicht Ernst sei, ja sie hätte denselben, in Freiheit gesetzt, ihren Anhängern gegenüber gar nicht aufrechterhalten können. Also ihr Tod ist für Elisabeth schlechterdings unumgänglich, sofern sie nicht selbst entsagen will. Darum

*) Danach scheint Schiller anzunehmen, daß man ihr noch später dies angetragen; denn geschlossen wurde der Edingburger Vertrag zwischen Frankreich, Schottland und England bereits am 6. Juli 1560, also lange vor ihrer Gefangenschaft, noch zu Lebzeiten ihres ersten Gemahls, des Königs Franz II. (gestorben am 5. Dez. 1560). Dieser und sie selbst sollten danach dem englischen Königstitel entsagen, so lange Elisabeth oder ihre Nachkommen leben würden.

bricht sie auch bei der Gewißheit der Vollstreckung im fünften Akte so voll und lebhaft heraus: „Ich bin Königin von England!“ Sie fühlt, daß sie es jetzt erst ist, daß der bloße Umstand, daß jene lebte, fortwährend ihre eigene königliche Stellung ernstlich bedrohte.

Vermehrt wird nun dieser auf politischem Boden keimende Haß noch durch Empfindungen rein menschlicher Art: Neid und Eifersucht. Denn Elisabeths weibliche Eitelkeit kann es nicht verwinden, daß sie durch Marias Schönheit überstrahlt wird; und die Gegnerin, die in ihrer Jugend „den vollen Kelch der Freuden ausgetrunken,“ die immer nur nach des eigenen Herzens Neigung gelebt und geliebt hat, die aller Männer Gunst gewann, „weil sie sich nur befliß, ein Weib zu sein,“ erweckt in ihr das bitter grollende Gefühl des Neides, weil sie sich bewußt ist, daß sie selbst den berauschenden Becher froher, seliger Lust und Liebe nie gekostet hat:

„Das eine Höchste, was das Leben schmückt,
Wenn sich ein Herz, entzückend und entzückt,
Dem Herzen schenkt in süßem Selbstvergessen,
Die Frauenkrone hast du nie besessen,
Nie hast du liebend einen Mann beglückt.“

Das kann sie ihr nie verzeihen. All ihr Stolz auf ihre sogenannte „Tugend,“ auf ihre männliche Geisteskraft, auf ihre Königswürde und auf die Liebe ihres Volkes kann ihr die Bitterkeit der Erkenntnis nicht rauben, daß diejenige Frau, die nichts weiter sein will als ein schwaches Weib und ein „gebrechlich Wesen,“ unendlich liebenswürdiger ist als eine „starke Seele,“ die aus der Schranke ihres Geschlechtes tritt. Durch diese Empfindungen erhält ihr Haß eine persönlichere Färbung, welche für das Drama durchaus notwendig war. Es ist ungemein verkehrt, hierin eine Abschwächung des großartigen historischen Charakters der Tragödie zu sehen, wie es z. B. Hettner thut. „Was politisch gefaßt ein großer weltgeschichtlicher Kampf, eine unerbittliche Notwendigkeit war, erscheint jetzt als kleinliche, selbstsüchtige Gehässigkeit.“ Diese Worte übersehen, daß der politische

Gesichtspunkt durch das ganze Stück vielfach und stark hervorgehoben wird, nicht nur von den Lords im Staatsrat, sondern auch von Elisabeth selbst, und daß die unerbittliche Notwendigkeit von Marias Tode auch im Drama nur auf diesen Erwägungen beruht, nicht auf dem noch so glühenden persönlichen Haß der Elisabeth. Aber auf politischen Erwägungen und weltgeschichtlichen Notwendigkeiten erbaut sich kein Drama, wenn nicht der Schwung persönlicher Leidenschaft, Haß und Liebe, dazutritt. „Das Schauspiel," sagt treffend Hoffmeister, „berührt zwar allenthalben ungeheure Gegensätze, aber es ist nicht nach ihnen angelegt, und weltgeschichtliche Ideen werden uns wohl in Erinnerung gebracht, aber nicht eigens dargestellt. Es handelt sich nur um die Errettung oder den Untergang einer einzigen Person, aber der Standpunkt ist so hoch genommen, daß der Leser die Aussicht hat in eine unendliche Ferne." Das Politische bildet so die Grundlage, auf dem die ganze Handlung erwächst, aber der dramatische Zug kommt erst durch das Persönliche hinein, welches auch der Stimmung und Handlungsweise der Elisabeth erst jene Gewalt der Leidenschaft giebt, die dem Drama unentbehrlich ist:

„Ist sie aus den Lebendigen vertilgt,
Frei bin ich wie die Luft auf den Gebirgen!"

Natürlich spielt bei solchen Worten auch wieder das Politische mit hinein, Maria ist ihr nicht bloß „die Höllenschlange," die ihr bei jeder Lebensfreude im Wege liegt, sondern auch das „drohende Gespenst," das ihr die Gegner, gestützt auf „den Flecken ihrer fürstlichen Geburt," entgegenstellen. Gerade die untrennbare Vereinigung beider Gesichtspunkte ist das dichterisch Vortreffliche in diesem Charakterbilde, wie es ja zweifellos auch der geschichtlichen Wahrheit und vor allem der allgemein menschlichen Natur entsprechend ist.

Nun aber kann Elisabeth, weil ihr ganzes Wesen auf den Schein gestellt ist und ihr das Urteil der Welt über alles geht, diesem so drängenden und quälenden Hasse nicht öffentlich freien Lauf lassen; sie muß sich den Anschein der Milde, der Gnade,

des menschlichen Mitleids geben. Hierdurch fallen immer düsterere Schatten auf ihre Gestalt. Es drängt sich ihr der Wunsch auf, Maria möchte durch den Tod im Kerker der Notwendigkeit, das Urteil vollstrecken zu lassen, zuvorkommen, und so kommt sie zu dem meuchelmörderischen Antrage an Burleigh und an Mortimer. Dieser Zug ist hart, sehr hart; aber er ist trotzdem begreiflich, weil er aus den einmal vorhandenen Bestandteilen ihres Charakters sich folgerichtig ergiebt: sie muß hassen und töten, es gilt ihre eigene Existenz, und sie darf es nicht offen thun, also heimlich! So etwas wie Edelmut oder natürlicher Abscheu vor der sittlichen Verwerflichkeit des Mittels hat in ihrem Gemüt gar keinen Zugang. Der Dichter, dem auch hier die geschichtliche Überlieferung zur Seite stand, ist so weit durchaus in seinem Rechte. Aber er ist in der Scene mit Mortimer (II 5) noch einen Schritt weiter gegangen, wodurch der schon häßliche Charakter allzu tief heruntergedrückt wird. Einer der wenigen Züge, die einen etwas milderen Schimmer auf die abstoßende Gestalt werfen, ist sonst ihr Verhältnis zu Lester. Einerseits betrügt der Lord sie schändlich, und schon dies erweckt ein gewisses Mitleid mit ihr; andrerseits scheint sie ihm gegenüber wirklich etwas von natürlicher, aufrichtiger Neigung zu fühlen. Wie herzlich, beinahe rührend und gewinnend, klingen ihre Worte zu ihm:

„Beklag mich, Dudley, schilt mich nicht! Ich darf ja
Mein Herz nicht fragen, ach, das hätte anders gewählt!“

Hier regt sich abermals das Mitleid des Hörers, und sie steigt um eine kleine Linie in seinem Herzen. Aber gerade dies hat der Dichter durch die Scene mit Mortimer grausam zerstört. Denn hier giebt sie ja diesem verführerische Aussicht auf ihre „Frauengunst,“ auf eine Dankbarkeit, die „den Flor der Nacht entlehnen muß.“ „Das Schweigen ist der Gott der Glücklichen, die engsten Bande sinds, die zärtesten, die das Geheimnis stiftet.“ Die Worte sind recht beleidigend. Mag man auch von dem allerschlimmsten Sinne absehen (obwohl der Wortlaut ihn ziemlich nahe legt) und nur etwa an ein Günstlingsverhältnis

denken, wie es uns Lester vergegenwärtigt und wie Elisabeth bekanntlich mehr als eines unterhalten hat, so bleibt es doch ein sehr niedriger Zug, daß eine Frau so etwas ohne Liebe, nur zur Gewinnung eines äußeren Zweckes sprechen kann; ist aber gar der Dienst, den sie für diesen Minnesold von dem Manne verlangt, ein Meuchelmord, so wendet sich das natürliche Gefühl mit Widerwillen und Abscheu von solchem Zerrbilde, das um so abstoßender wirkt, je weniger weiblicher Liebreiz ihrer Persönlichkeit sonst beiwohnt. Hier hat sich der Dichter entschieden in der Farbe vergriffen. Mochte sie ihn doch durch Ehre und Größe locken und an sich zu fesseln suchen; ja wenn durchaus die „Frauengunst“ ins Spiel kommen sollte, so hätte er immer noch besser gethan, ihr eine, wenn auch vorübergehende Neigung zu dem feurigen, sinnlichen Jüngling zu leihen. Das wäre doch noch menschlich ansprechender als das Liebäugeln aus Berechnung, noch dazu mit diesem Beischmack von Blutgeruch.

So viel von den beiden Hauptfiguren. Ich habe die Bedenken nicht verschwiegen, die sich mir bei ihnen aufdrängen, und die nicht ganz unerheblich sind.*) Indes ich brauche kaum hervorzuheben, daß beide trotzdem bewunderungswürdige dichterische Gestalten bleiben, ausgestattet mit einer Fülle von Lebenswahrheit und echt menschlichen Zügen, und daß vor allem Maria von einem Hauche edelster Poesie umflossen ist, der ihr stets die Herzen der Leser und Hörer gewinnen wird. Von den übrigen Personen soll nur kurz die Rede sein; sie stehen insgesamt aufs klarste vor unsern Blicken, als vollgiltige Zeugen der immer reiferen Kunst ihres Schöpfers: Mortimer und Lester, Burleigh und Shrewsbury, Amias Paulet und Hanna Kennedy. Die Nebenfiguren wie der Haushofmeister Melvil, der Staatssekretär Davison, sowie die französischen Herren, haben wohl etwas

*) Ich kann daher Düntzers Bemerkung durchaus nicht beistimmen (S. 103): „Die Charaktere sind abgerundeter und von frischerem Lebensglanze als im Wallenstein.“

weniger scharfe, individuelle Färbung erhalten als die Personen entsprechender Bedeutung im Wallenstein. Nur von zweien will ich mit wenigen Worten sprechen, weil sie in ihrer Charakterzeichnung angegriffen worden sind, nämlich Lester und Burleigh. Die übrigen bedürfen keiner Erklärung und sprechen für sich selbst.

Der glatte Höfling Lester mit seiner treulosen Schwäche und anmaßlichen Eitelkeit, seiner ängstlichen Vorsicht und seiner vollendeten Selbstsucht, die plötzlich, als alles auf dem Spiele steht, aus dem zaudernden Schwächling einen rasch entschlossenen, gewandten und frechen Bösewicht macht, ist im allgemeinen wohl stets als eine höchst gelungene Schöpfung unseres Dichters anerkannt worden. Aber man hat gemeint,*) es bleibe unerklärt, woher dieser niedrige Charakter, als er Elisabeth für sich verloren sieht, den Edelsinn und den Mut nehme, sich der Unglücklichen, Gefangenen zu nähern, und es sei unbegreiflich, wie Maria diesen Elenden lieben könne. Beides meines Erachtens mit Unrecht. Denn was den ersten Punkt betrifft, so ist es mit seinem Edelsinn nicht eben weit her. Daß es mit Elisabeth nichts Ernstliches werden kann, muß ihm klar sein, selbst abgesehen von ihrer beabsichtigten Heirat des französischen Prinzen; sein hochfliegendes Herz will Ersatz. Wenn Maria durch ihn frei wird und ihm aus Dankbarkeit die Hand reicht, so kann er noch immer an den Thron von Schottland denken; daß dabei eine so schöne und in jedem Sinne begehrenswerte Frau, wie Maria, die seine wird, wie sollte ihn das nicht reizen, zumal er unzweifelhaft eine wirkliche Neigung für sie fühlt. Wo ist da viel von Edelsinn zu spüren? Wir werden uns ja wohl nicht von seinen schönen Worten täuschen lassen, wie Mortimer (II 8), der freilich ausruft: „Das heißt großmütig handeln!“ Und von Mut ist nun augenscheinlich gar nicht die Rede. Es sind ja lauter heimliche, ängstliche Schritte, die er thut. Eher könnte man sich über seine Kurzsichtigkeit wundern, wenn er, der doch

*) So Fielitz S. 65.

die politische Lage und den Charakter seiner Königin kennen muß, es für möglich hält, daß Elisabeth die Gefangene freiwillig losgeben werde; denn nur darauf ist die Möglichkeit seines Planes gebaut, an gewaltsame Befreiung denkt er, wie der Augenschein lehrt, ganz und gar nicht. Er hofft wirklich, durch kleine Mittel, wie die Zusammenkunft in Fotheringhay, der Königin allmählich die Hände zu binden, sie milder zu stimmen, sie von dem Gedanken an Marias Tod zu entwöhnen; und er schlägt dazu offenbar den allein möglichen Weg ein, indem er alles darauf berechnet, die Gefangene als ungefährlich und verächtlich erscheinen zu lassen. Während Burleigh II 3 sie in seinem Feuereifer als die „Ate“ schildert, die alles Unheil über England gebracht habe und noch bringe, während Shrewsbury mit herzlicher Wärme ihren Anwalt macht, spricht er mit kühler Vornehmheit sein Erstaunen aus, daß diese „Schrecknisse“ und „Märchen,“ die den Pöbel ängstigen, auch „in des Staatsrats heitre Mitte steigen.“ Maria welke ja mit jedem Tage dem Grabe zu, und es sei ganz unnötig, ihr Blut zu vergießen. Als Mortimer von der Bannbulle spricht, die Papst Sixtus gegen Elisabeth geschleudert habe, erklärt er lächelnd, „vor solchen Waffen zittre England nicht mehr,“ während der ernste Burleigh sofort erkennt, daß dieselben „furchtbar“ werden können „in des Schwärmers Hand.“ Er verwischt also absichtlich den Ernst der politischen Lage, weil er, wenn Elisabeth erst ihre Gegnerin nicht mehr fürchtet, leichteres Spiel zu haben meint. Freilich täuscht er sich darin unzweifelhaft; aber es liegt in seiner Natur, daß er einen ganz festen Plan überhaupt nicht hat, sondern vom Eindruck des Augenblicks abhängig ist; und überdies, wie so oft der Wunsch der Vater des Gedankens ist, spielt ihm hier auch seine Eitelkeit einen Streich, indem er es seinem mächtigen Einfluß, seiner unwiderstehlichen Persönlichkeit zutraut, schließlich doch durch Klugheit und Schmeichelei seine „angebetete Monarchin“ soweit zu bringen. Der einzige gewagte Schritt, den er thut, ist der Brief an Maria, der ihn, wie der Erfolg lehrt, in böse Verwickelungen bringen konnte. Aber dieser war allerdings in

keinem Falle zu umgehen; denn ehe er irgend etwas zu ihrer Befreiung thut, muß er sich notwendigerweise vergewissern, daß sie ihn nicht ausschlägt, sonst könnte wiederum alles vergebens sein. Was aber endlich Maria selbst betrifft, wer möchte sich darüber wundern oder es ihr verargen, daß der Unglücklichen in ihrer Kerkernacht solch ein Antrag wie die Hand eines Engels erscheinen muß? Welchen irgend erdenkbaren Anlaß sollte sie denn haben, ihm zu mißtrauen, oder ihn für einen „Elenden“ zu halten? Sie kennt ihn ja fast gar nicht, und der Dichter hat es wohlweislich vermieden, die Beiden zusammenzubringen. Sie muß seinen Antrag für den Ausfluß einer selbstlosen und wagemutigen Liebe halten. Ich möchte die Frau sehen, die in ähnlicher Lage nicht so fühlte.

Ebensowenig stichhaltig ist der Vorwurf, der gegen Burleighs Charakter mit großer Schärfe erhoben worden ist, und zwar zuerst von Hoffmeister: „Er ist der großen Sache, die er verteidigt, nicht gewachsen; seine Ratschläge verlieren dadurch an Gewicht, daß er sich nicht als einen ruhigen Staatsmann, sondern, man weiß nicht warum? als einen leidenschaftlichen persönlichen Feind der Maria zeigt.“ Es ist schwer begreiflich, wie jemand, der doch den Dichter wirklich genau kannte, sich so in eine vorgefaßte Meinung verrennen konnte; noch unbegreiflicher allerdings, daß ein Menschenalter später Hermann Hettner denselben Tadel, ohne Hoffmeister zu nennen, aber fast mit denselben Worten wiederholen konnte: „Burleigh erscheint nicht als ruhig besonnener Staatsmann, dessen einziger Beweggrund der Staatsvorteil ist, sondern als Intrigant, der — man weiß nicht recht warum — nicht eher ruht, als bis der lang ersehnte Schlag erfolgt ist.“ Aber das Gegenteil wird beinahe durch jede Zeile, die Burleigh spricht, klar bewiesen. Maria selbst bezeugt ihm:

„Man sagt, ihr meint es gut
Mit diesem Staat, mit eurer Königin,
Seid unbestechlich, wachsam, unermüdet.
Ich will es glauben; nicht der eigne Nutzen
Regiert euch, euch regiert allein der Vorteil
Des Souverains, des Landes.“

Und dem entsprechen durchweg seine Worte und Handlungen. Er ist überall der klare, besonnene Staatsmann, was natürlich nicht ausschließt, daß er sein Ziel nicht bloß mit Eifer und Nachdruck, sondern auch scharf und rücksichtslos verfolgt; der Staatsvorteil ist von Anfang bis zu Ende sein einziger Beweggrund, von einer persönlichen Feindschaft gegen Maria ist nirgends eine Spur. Dazu ist er eine viel zu sachliche Natur. Freilich nennt er sie I 8 eine „giftige Schlange,“ aber damit drückt er nur seine Überzeugung aus, daß sie dem Lande verderblich ist. Dagegen V 8 und 9 ist sein Benehmen gegen sie auf ihrem Todeswege rücksichtsvoll und beinahe wohlwollend und zeigt, daß er nicht ohne Gefühl für das Schicksal der edeln Gefangenen ist. Sein Ziel aber ist stets nur Englands Wohl, welches er sogar über das persönliche Wohlbefinden seiner Herrin setzt. Kann ein Staatsmann ernster und sachlicher sprechen als in jenen Worten:

„Du sagst, du liebst dein Volk mehr als dich selbst,
Das zeige jetzt! Erwähle nicht den Frieden
Für dich und überlaß das Reich den Stürmen.
Denk an die Kirche! Soll mit dieser Stuart
Der alte Aberglaube wiederkehren?
Der Mönch aufs neu hier herrschen? Der Legat
Aus Rom gezogen kommen, unsre Kirchen
Verschließen, unsre Könige entthronen?
Hier ist nicht Zeit zu weichlichem Erbarmen,
Des Volkes Wohlfahrt ist die höchste Pflicht.
Hat Shrewsbury das Leben dir gerettet,
So will ich England retten — das ist mehr!“

Diese Worte sind durchaus seine wahre, innerste, heiligste Überzeugung, von reiner Vaterlandsliebe und ernster protestantischer Gesinnung eingegeben, und sie sind auch, ganz objektiv gesprochen, unwiderleglich wahr. Es steht wirklich so, daß die Stuart fallen muß, wenn England ruhig und glücklich bleiben soll, es redet unzweifelhaft „gediegne Weisheit“ aus seinem Munde; nur freilich vergißt er dabei, oder beachtet es nicht, daß der Rechtstitel, auf den hin sie gerichtet werden soll, auf sehr schwanken Füßen steht, weil eben sein staatsmännischer Geist ganz voll ist

von der politischen Notwendigkeit ihres Todes. Auch dies hebt schon Maria selbst hervor: „Mißtraut euch, edler Lord“, sagt sie zu ihm, „daß nicht der Nutzen des Staats euch als Gerechtigkeit erscheine.“ Wie kann man dem gegenüber behaupten, in seinen Reden „blicke überall kleinliche Leidenschaft durch, die eines Staatsmannes ebenso unwürdig als dem Leser durchaus unerklärlich“ sei. Unter welchem Gesichtspunkte man aber endlich Burleigh betrachten muß, um ihn einen „Intriganten“ zu nennen, ist ganz unverständlich. Er geht gerade und fest auf sein Ziel los. Ein einziges mal sucht er auf Schleichwegen vorwärts zu kommen, im ersten Akte, als er Paulet den Antrag des Meuchelmords macht. Aber hier handelt er offenbar, wie auch der weitere Verlauf lehrt, im Sinne und Auftrag der Elisabeth. Nirgends sonst scheut er das Licht oder fürchtet sich vor den Folgen der That, die er als unvermeidlich erkannt hat.

Besprechung einzelner Stellen.

I 1 (3).

„Der Gärtner hat bestochen werden sollen mit diesem Schmuck.“

Da die Kennedy dies nicht zurückweist, so muß man annehmen, daß es wirklich so sei; es handelt sich dabei wohl um die Bestellung von Marias Brief an Lester. Das Mittel erscheint nicht so „sonderbar,“ wie Düntzer meint, wenn man annimmt, daß ein Einverständnis mit dem Gärtner schon erzielt war und ihm der herabgeworfene Lohn etwa nur ein Zeichen geben sollte, sich irgendwo einzustellen. Nach dem Mißlingen des Versuchs ist es um so natürlicher, daß Maria den Brief in der Mortimerscene noch bei sich trägt. — Die gleiche Endung der drei Worte „bestochen werden sollen“ ist gerade kein Wohlklang. Doch ebenso Picc. 662: „Nicht eben so empfangen werden sollen“ und öfter.

I 2 (147).

„Auf dein gekröntes Haupt.“

Hier und in den gleich folgenden Zeilen „Sieh her! dein einz'ger Schatz“ u. s. w. redet die Amme die Königin mit Du an, sonst im ganzen Stücke durchweg mit „Ihr.“ Vgl. die Bemerkung zu W. Tod III 17 und zum Don Karlos IV 17.

I 6 (415).

„Ich ließ
Der Puritaner dumpfe Predigtstuben,
Die Heimat hinter mir.“

Körner, der am 28. Januar 1801 dem Dichter ein paar Bemerkungen über Maria Stuart sendet, hat hier eine wunderliche Abweichung, indem er „Den Himmel“ statt „Die Heimat“ schreibt. Es war wohl das Versehen eines unkundigen Abschreibers. Denn am 3. Juli 1800 hatte Schiller dem Freunde das Manuskript geschickt, mit der Erlaubnis es abschreiben zu lassen, und Körner erwidert unterm 9. Juli, er werde diese Erlaubnis sofort benutzen: „Alle unsere Freunde haben sich dazu erboten.“ Unter diesen Freunden mag es denn einer durch Unachtsamkeit oder schlechte Handschrift verschuldet haben. Der Druck war erst im April 1801 vollendet. Hübsch ist, daß Körner zu dem Widersinn, den er citiert, bloß ganz bescheidentlich bemerkt: „Die Stelle könnte vielleicht deutlicher ausgedrückt sein.“

I 6 (534).

„O dieses unglücksvolle Recht! Es ist
Die einz'ge Quelle aller meiner Leiden.“

Die Worte bezeichnen genau den Sachverhalt: der eigentliche Grund, warum Marias Haupt fallen muß, ist Schillers Darstellung zufolge ihr gutes Recht auf Englands Thron. Es lag dem Dichter daran, dies Recht als ganz zweifellos hinzustellen. Darum läßt er Mortimer sich nicht bei dem Zeugnis des Bischofs beruhigen, sondern sich bei „allen Rechtsgelehrten“ Rat holen, „alte Wappenbücher aufschlagen und alle Kundigen

befragen." Ein so sorgfältiges Forschen widerspricht durchaus nicht, wie Düntzer meint, dem schwärmerischen Charakter des Jünglings. Er ist ja auch sonst als versteckt und vorsichtig geschildert und hat früh „der Verstellung schwere Kunst" gelernt.

I 6 (590).

„Ich weiß, wo man hinaus will.
Im ew'gen Kerker will man mich bewahren."

Es überrascht, daß Maria dies sich noch vorspiegelt und nachher Mortimers bestimmter Nachricht von der Fällung des Todesurteils so hartnäckigen Unglauben entgegensetzt, um so mehr, als schon vorher Paulet zu ihr gesagt hatte, sie solle ihre „Rechnung mit dem Himmel" abschließen und sie selbst ihm darauf erwidert hatte: „Man liebt hier schnell zu Werk zu gehn. Soll mich der Mörder überfallen wie der Richter?"

I 6 (609).

„Nicht eine Welt in Waffen fürchtet sie."

Jungfrau von Orleans I 10 (1132): „Nicht eine Welt in Waffen fürchten wir."

I 7 (700).

„Der Würde meines Volks und meines Sohnes."

Die einzige Stelle, wo sie ihres Sohnes erwähnt. Da dies Motiv dramatisch gar nicht verwertet wird, so wäre es wohl zweckmäßiger gewesen, es dann auch lieber hier wegzulassen.

II 3 (1281).

„Und in dem Schloß zu Fotheringhay sitzt
Die Ate dieses ew'gen Kriegs."

Ate ist eigentlich, z. B. bei Homer und Sophokles, die Verblendung oder Bethörung des Menschen, die ihn ins Verderben führt, und als Person gedacht, die Unheilsgöttin, die Urheberin der Geistesverwirrung und Verblendung. Dies paßt in Burleighs Sinne sehr gut auf Maria, welche „mit der Liebesfackel dieses Reich entzündet," also die Gemüter der

Menschen verwirrt und in Schuld und Verderben stürzt. Der Ausdruck bezeichnet demnach: die unheilvolle Stifterin des Kriegs. — Eine weniger genaue Beziehung auf die ursprüngliche Bedeutung der mythologischen Gestalt liegt in Mark Antons Worten in Shakespeares Julius Cäsar, die vielleicht unserm Dichter im Sinne gelegen haben:

„Und Cäsars Geist, nach Rache jagend, wird,
Zur Seit' ihm Ate, heiß der Höll' entstiegen,
In diesen Grenzen mit des Herrschers Ton
Mord rufen und des Krieges Hund' entfesseln."

II 4 (1527).

„Denn Gnade bringt die königliche Nähe."

Ein englisches Sprichwort sagt: Kings face makes grace. So sagt auch Graf Essex in dem spanischen Stücke eines „Ungenannten," welches Lessing in der Dramaturgie so eingehend bespricht (Stück 67): „Zwar ist es das Vorrecht des königlichen Antlitzes, daß es jeden Schuldigen begnadigen muß, der es erblickt; und auch mir müßte die Wohlfahrt dieses Gesetzes zu statten kommen."

II 5 (1606).

„Bei solchen Thaten doppelter Gestalt
Giebt's keinen Schutz als in der Dunkelheit.
Der schlimmste Schritt ist, den man eingesteht,
Was man nicht aufgiebt, hat man nie verloren."

Eine That doppelter Gestalt ist eine solche, die sich verschieden beurteilen läßt, nämlich als gerecht oder als ungerecht; sie zeigt gleichsam bald diese, bald jene Gestalt. Ähnlich heißt es in der Braut von Messina: „Ein anderes Antlitz, eh sie geschehen, ein anderes zeigt die vollbrachte That." Nur daß hier die „doppelte Gestalt" in der veränderten Stimmung des Handelnden selbst liegt, in unserer Stelle dagegen in dem verschiedenen sittlichen Urteil der anderen. Elisabeth meint, die Klugheit gebiete, bei solchen Thaten sich der mißgünstigen Beurteilung erst gar nicht auszusetzen. „Schlimm," sagt sie, „ist nur der Schritt, den man

eingesteht: wenn man den Schein der Tugend rettet, ihn nicht durch unkluges Eingestehen selbst aufgiebt, so hat man ihn nie verloren." Die Stelle dürfte danach nicht an der von Körner (28. Januar 1801) getadelten Dunkelheit leiden und ist für Elisabeths äußerliches und heuchlerisches Wesen sehr bezeichnend.

II 8 (1900).

„Folgt meiner Leitung."

Das Wort enthält eine für Lesters Charakter bezeichnende unbewußte Selbstverspottung, denn seine ängstlichen und schwächlichen Schritte verdienen keineswegs den Namen einer Leitung Mortimers. So spricht er auch vorher (1883) von dem „guten Wege," auf den alles geleitet gewesen sei.

II 9 (1947).

Elisabeth.

„Was ist euch, Lord? So ganz betreten?

Leicester (faßt sich).

Über deinen Anblick!

Ich habe dich so reizend nie gesehen" u. s. w.

In seiner raschen Fassung sowie in der geschickten heuchlerischen Ausnutzung der Situation treten uns bereits dieselben Züge entgegen, die nachher im vierten Akte sein Benehmen kennzeichnen.

III 1 (2094).

„Dort wo die grauen Nebelberge ragen,
Fängt meines Reiches Grenze an."

Die Grenze Schottlands, das Cheviotgebirge, liegt in Wirklichkeit über vierzig Meilen von Fotheringhay; aber man braucht hier kaum an die natürliche dichterische Freiheit in der Behandlung solcher Äußerlichkeiten zu denken; denn ihr Gefühl und ihre Worte sind von der wirklichen Entfernung durchaus unabhängig: sie sieht im Norden ferne Berghöhen und denkt daran, daß dorthin ihr Königreich liegt.

III 1 (2108).

„Dort legt ein Fischer den Nachen an,
Dieses elende Werkzeug könnte mich retten.“

Maria denkt bei diesen Worten wohl an frühere Erlebnisse. Denn im Jahre 1567, wo sie von den schottischen Großen auf dem festen in einem See gelegenen Schlosse Lochleven unter strenger Bewachung gefangen gehalten wurde, rettete sie sich durch die Hilfe des jungen achtzehnjährigen Grafen Douglas in einem Kahne bei Nachtzeit an das Ufer. Und am 16. Mai 1568 war es ebenfalls ein einfaches Fischerboot, in welchem sie die verhängnisvolle Fahrt von Schottland über den Golf von Solway nach England bewerkstelligte.

III 2 (2052).

„Macht euch auf eine größre noch gefaßt.“ —
„Auf eine größre, Sir? Was meint ihr damit?“

Maria ist so hoffnungsvoll aufgeregt, daß ihr offenbar bei Paulets Worten der unsinnige Gedanke durch den Kopf fliegt, sie solle plötzlich ganz befreit werden, wie sie ja eben schon geschwärmt hatte, daß ihre „Bande sich auf immerdar“ lösen würden. Um so furchtbarer trifft sie nun die Wahrheit.

Diese Ankündigung des Besuchs der Königin durch Paulet und nachher durch Shrewsbury steht keineswegs im Widerspruch mit der Verabredung zwischen Elisabeth und Lester (II 9): „Du kommst ganz wie von ohngefähr dahin, es darf nicht als vorher bedacht erscheinen.“ Lester mußte notwendig dem Paulet die Weisung zukommen lassen, daß Maria sich um die bestimmte Stunde im Park ergehen solle; man hat sich zu denken, daß er dabei, offenbar in der guten Absicht, die Gefangene nicht ganz ohne Vorbereitung zu lassen, eine Andeutung über das Vorhaben der Königin hinzugefügt und aus demselben Grunde dem Shrewsbury, den er ja als ehrlichen Freund Marias kennt, eine vertrauliche Mitteilung gemacht hat. Elisabeth weiß von alledem

nichts, sie glaubt niemand als Lester im Geheimnis und spielt daher, wie verabredet, die Überraschte (2235: „Wer hat mir das gethan? Lord Lester!"). Es ist auch dies wieder eine ebenso feine wie wirkungsvolle Anordnung des Dichters. Denn diese gutgemeinte Vorbereitung verschärft offenbar das Gehässige der Zusammenkunft nicht wenig. Ganz überrascht, wäre Maria immer noch in besserer Lage gewesen. So aber dienen die kurzen, drängenden Augenblicke der Erwartung nur dazu, ihr noch einmal alles Unrecht ins Gedächtnis zu rufen, so daß „alle guten Gedanken" von ihr fliehen; und wie muß es ihre Erbitterung nun noch steigern, daß sie die Komödie der Überraschung, die jene spielt, durchschaut und von Elisabeths ersten Worten, die so geflissentlich auf sie berechnet sind, auch weiß, daß sie es sind. — Ich kann hiernach Düntzers Bedenken nicht teilen. Wenn er sagt, Elisabeth müsse dadurch bei Maria „im schlimmsten Lichte" erscheinen, so ist dies eben die Absicht des Dichters, und sie erscheint zudem nicht schlimmer als sie ist. Daß in Lesters Andeutungen an Paulet und Shrewsbury eine gewisse Unvorsichtigkeit liegt, ist nicht zu verkennen, aber sie erklärt sich ausreichend aus seiner Absicht sowie aus seiner irrigen Meinung, daß das Gespräch der Königinnen gut ablaufen könne. Ohnehin konnte er nicht ahnen, daß Elisabeth die Maske so weit treiben werde: nicht genug, daß sie im Hereintreten nach dem Namen des ihr wohlbekannten Schlosses fragt, sie überhört auch absichtlich Lesters Antwort, findet alsdann, während sie die Unglückliche mit kaltem Blicke fixiert, Zeit zu der wohlberechneten, gespreizt bescheidenen Klage über die unmäßige Liebe ihres guten Volkes, und als endlich Maria, von ihrem Auge getroffen, in sich zusammenschaudert, wendet sie sich mit eisiger Kälte an ihre Umgebung: „Wer ist die Lady?", um dann auf Lesters abermalige Nennung des Namens Fotheringhay „erstaunt" und „mit finsterm Blicke" die strafenden Worte zu sprechen: „Wer hat mir das gethan? Lord Lester!" So würde unbefangene Unkenntnis und wirkliche Überraschung sich niemals zeigen, jedes Wort ist affektiert, es ist ein absichtliches und hartnäckiges Nichterkennenwollen. Dies hatte Lester bei seinem Rat:

„Es darf nicht als vorher bedacht erscheinen“ nicht erwarten können, und so ist seine Handlungsweise wohl begreiflich, denn die kleinste Spur eines natürlichen Gefühls, das geringste Entgegenkommen von seiten Elisabeths würde diesem Eingange das Peinliche genommen haben. — Ist danach Düntzers Bedenken nicht stichhaltig, so ist es seine Erklärung noch weniger: „Ich sehe,“ sagt er S. 169, „keine andere Möglichkeit, das Entstehen dieses gar nicht zu entschuldigenden Widerspruchs zu erklären, als die Annahme, daß ursprünglich die Königin nur von dem ihr voraneilenden Shrewsbury angekündigt werden sollte, also der Schluß des zweiten und der größte Teil des dritten Auftritts erst nachträglich eingeschoben worden, ohne daß der Dichter den dadurch hereingebrachten Widerspruch bemerkte.“ Wenn hier wirklich ein Widerspruch vorläge, so würde durch solche Annahme das Auffallende desselben auch nicht „um eines Atems Schwere“ verringert werden. Es ist eine ganz sonderbare Vorstellung, die in ähnlichen Fragen auffallend oft zu Tage tritt, als ob der Dichter in dem Augenblicke, wo er sein Werk in erster Fassung vollendet, jedes Gedächtnis für den innern Zusammenhang desselben verlöre. Ja, wenn ein Stück wie z. B. der Don Karlos sich in seiner Entstehung durch eine Reihe von Jahren erstreckt, noch dazu von höchst entwickelungsreichen Jahren, wenn umfangreiche Abschnitte schon längst gedruckt waren, während nachweislich der Verfasser mit den letzten Akten und manchem anderen noch nicht im Reinen war, so hat ja solche Erklärungsweise eines Widerspruchs ihre Berechtigung, obwohl selbst dann mit Vorsicht zu verfahren ist; denn meist hat der Dichter sein Stück immer noch reichlich so gut gekannt wie seine scharfsinnigsten Ausleger. Aber Maria Stuart ist in einem Zuge entstanden (4. Juni 1799 Beginn der Ausarbeitung, 14. Juni 1800 erste Aufführung in Weimar). Wie müßte es in dem Kopfe eines Dichters aussehen, der so zu sagen mitten im Flusse seiner Arbeit einen so faustdicken Widerspruch, wie ihn Düntzer hier annimmt, nicht „bemerkt,“ bloß weil er in einer schon fertigen Scene einen Zusatz macht?

III 4 (2262).

„Es leben Götter, die den Hochmut rächen!"

Schon Körner nahm an diesem Worte im Munde der katholischen Maria Anstoß. Freilich ist der Gebrauch dieses Plurals in der poetischen Sprache unserer großen Dichter sehr häufig, und hier ist die Fassung überdies eine solche, daß der christliche Gottesglaube nicht notwendig davon berührt zu werden braucht. Es bedeutet so viel wie: „Es leben Mächte" . . ., kann also leicht im allgemeinen sittlichen Sinne gefaßt werden, ähnlich wie oben (I 8, Vers 1066) in Paulets Worten: „Solang' die Götter meines Dachs sie schützen." Trotzdem berührt die Einkleidung immer etwas fremdartig; wieviel natürlicher spricht es uns an, wenn Tell ausruft: „Es lebt ein Gott, zu strafen und zu rächen." Auffallender noch als an unserer Stelle ist es, wenn Johanna V 4, während sie gerade ihre demütige Ergebung in Gottes Ratschluß und ihr inniges Vertrauen zu seiner Führung ausspricht, die Wendung gebraucht: „Ohne Götter fällt kein Haar vom Haupt des Menschen," um so mehr, als der Ausdruck hier absichtlich an bekannte Bibelworte anklingt, so daß der Eindruck wirklich dadurch merklich beeinträchtigt wird. Unbedenklich dagegen ist z. B. Dunois' Wendung I 5 (1063), der davon spricht, daß jeder „für seine Götter oder Götzen kämpft," oder Wallensteins Tod II 2 (800): „Was die Göttlichen uns senden," III 18 (2090): „Der Gott, dem du dienst, ist kein Gott der Gnade," oder Lesters Ausruf V 10 (3868): „Fesselt mich ein Gott an diesen Boden?" Ganz selbstverständlich endlich ist solcher Ausdruck, wenn eine absichtliche Versetzung auf den Boden des Altertums darin liegt, wie in Tassos bekanntem Worte: „Doch haben alle Götter sich versammelt . . . Die Grazien sind leider ausgeblieben," und so in vielen Goetheschen und Schillerschen lyrischen Gedichten z. B. das Glück: „Selig welchen die Götter, die gnädigen" u. s. w., Grenzen der Menschheit: „Denn mit Göttern soll sich nicht messen irgend ein Mensch," Das Göttliche: „Heil den unbekannten höhern Wesen . . Wir verehren die Unsterblichen," Menschengefühl: „Ach, ihr Götter,

große Götter in dem weiten Himmel droben,“ Seefahrt: „Ach, er könnte, ach, er sollte, Götter!“ — Minder natürlich wieder in Gedichten, die sonst nichts von antiker Färbung zeigen, so Ilmenau: „Ihr Götter, Preis und Wonne!“ Willkommen und Abschied: „Ihr Götter! Ich hofft' es, ich verdient es nicht! Und lieben, Götter! welch ein Glück!“ Am bedenklichsten vielleicht im Lied an die Freude, wo mitten unter dem Preise des „lieben Vaters droben,“ des „Sternenrichters“ u. s. w. zu lesen ist: „Göttern kann man nicht vergelten, schön ist's, ihnen gleich zu sein.“ Im ganzen kann man nicht leugnen, daß der Gebrauch für uns jetzt etwas recht Fremdartiges hat und einem heutigen Dichter kaum verziehen werden würde.

III 4 (2383).

„Ich bin nur noch der Schatten der Maria.“

Vgl. Attinghausens Worte, Tell II 1 (764): „Mein Schatte bin ich nur, bald nur mein Name,“ sowie Uhland im Herzog Ernst II 1: „Herzog Ernst! — Nicht er, sein Schatten nur.“ Ganz ähnlich sagt auch der gebeugte und geknickte Ödipus auf Kolonos beim Sophokles:

Οἰκτείρατ' ἀνδρὸς Οἰδίπου τόδ' ἄθλιον
εἴδωλον· οὐ γὰρ δὴ τόδ' ἀρχαῖον δέμας.

III 4 (2422).

„Die Macht verführte mich.“

Die Stelle wird meist so verstanden, daß „Macht“ die Gewalt bezeichnen soll, die der Verführer Bothwell auf sie ausgeübt habe, also was I 4 „seine Männerkraft“ heißt. Aber dies kann man nicht Macht nennen. Vielmehr ist ihre eigene Königsmacht gemeint. Wenn Düntzer sagt, sie könne nicht zugeben, daß sie „durch Streben nach Macht gefehlt habe,“ so trifft dies nicht zu: von dem Streben nach Macht spricht sie ja gar nicht, sondern das Gefühl ihrer thatsächlichen unbeschränkten Königsmacht hat ihren Leidenschaften die Zügel gelöst. Vgl. im Prolog zum Wallenstein: „Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführte.“

III 6 (2493).

„Ich will dich retten, ich allein!"

d. h. ich will Lesters Hilfe dazu nicht haben. Denn daß er es im eigentlichen Sinne „allein" vollbringen wollte oder könnte, ist nicht seine Meinung; er teilt ja gleich darauf mit, daß er eine ganze Anzahl von Gefährten hat.

III 6 (2537).

„Man schleife mich nach Tyburn" u. s. w.

Ausdruck und Gedanke sind ganz ähnlich wie in Karlos Worten (I 5):

„Man reiße mich von hier aufs Blutgerüste!
Ein Augenblick, gelebt im Paradiese,
Wird nicht zu teuer mit dem Tod gebüßt."

Daß die heftige Leidenschaftlichkeit unserer Scene an Schillers Jugenddramen erinnert, bemerkte schon Körner, der darin „das Jugendliche der Räuber" fand.

III 8 (2640).

„Wo nicht, auf ihrem Sarge mir zu betten."

Der Sprachgebrauch macht einen Unterschied zwischen „ich bette mir" und „ich bette mich." Das erstere heißt: sich ein Bett bereiten, das andere: sich in ein bereits fertiges Bett legen. Sanders führt folgenden Satz an (ohne Citat, also wohl erfunden): „Sie hatte dem Kranken ein neues Lager gebettet; aber als sie ihn in das Lager betten wollte, war er bereits tot." Daher wird der Dativ vorgezogen, wenn die Stätte, wo sich jemand lagern will, kein Bett ist, sondern nur, aus Zwang oder Not, dazu wird, während bei dem Accusativ die Vorstellung des schon vorhandenen, behaglichen Bettes vorwiegt. Vgl. Theklas Wort: „Ward ihm sanft gebettet unter den Hufen seiner Rosse?" Psalm 139, 8: „Bettete ich mir in die Hölle, so bist du auch da." Dagegen Goethe, das Sonett: „Nur weiß ich hier mich nicht bequem zu betten." Manchmal kann es zweifelhaft sein, z. B. im Verbrecher aus verlorener Ehre (IV, S. 80): „Das

gräßliche Gespenst des Argwohns bettete sich neben ihm, wenn er schlafen ging." Nicht zutreffend ist hiernach Düntzers Bemerkung: „Statt des gemeinen mir betten läse man lieber das gewähltere mich betten."

IV 4.

„Mortimer kommt in heftigster Unruhe" u. s. w.

Dies Benehmen steht nicht etwa, wie Düntzer meint, im Widerspruch zu der entschiedenen Absicht, die er am Ende des dritten Aufzuges ausspricht. Eine Änderung seines Planes würde ohnehin bei dem unstäten Jüngling, der schon III 6 „mit irren Blicken und im Ausdruck des stillen Wahnsinnes" gesprochen hat, nicht überraschen können; aber sie ist außerdem auch begründet durch das, was er mitteilt: er hatte noch immer gehofft, einige der Mitverschworenen um sich sammeln zu können, jetzt berichtet er: „Zerstreut sind die Gefährten, auseinander gesprengt ist unser ganzer Bund." Darum will er nach Schottland, um neue Freunde zu gewinnen.

IV 4 (2779).

„Ein angefangner Brief der Königin an euch."

Hier ist Düntzers Bedenken nicht ganz unbegründet, der es unwahrscheinlich findet, daß Maria einen zweiten Brief an Lester angefangen habe. Sie kann ihn, sagt er „kaum vor Mortimers Bericht über seine Sendung an Lester, aber auch nicht in der Aufregung nach dem Mordanfall geschrieben haben." Indes denkbar ist es immerhin, daß sie im Gefühle der furchtbaren Gefahr, in die sie der Ausgang des Gesprächs sowie der Mordversuch gestürzt hat, ihm noch eine dringende Bitte zukommen lassen will, zumal sie durch Mortimers verwirrten Bericht in große Unruhe versetzt sein muß. Woher dann Mortimer erfahren, was man in Fotheringhay gefunden hat, scheint mir nicht so „schwer zu sagen." Denn warum sollte er sich nicht in der Nähe aufgehalten und von Paulet, der ihm ja noch gar nicht mißtraut, alles vernommen haben? Er ist ja trotz aller Schwärmerei in „der Verstellung schwerer Kunst" geübt.

IV 9 (3093).

„Das Volk ist länger nicht
Zu bändigen"

Genau dieselben Worte, aber als ein Vers, stehen Jungfrau von Orleans V 9. — Wallensteins Tod III 20: „Ihr Mut sei länger nicht zu bändigen."

IV 11.

„Das Toben war auch augenblicks gestillt."

Es wirkt ungemein dramatisch, daß der Zwang des Volkswillens, auf den sich Elisabeth vorher so geflissentlich berief, in dem Augenblicke, wo sie seiner Stütze bedarf, verschwunden ist. Spräche jetzt Davison noch wie oben Kent: „Der Aufruhr wächst, das Volk ist nicht zu bändigen, nur das Haupt der Stuart kann sie beruhigen," so würde sie einem unwiderstehlichen Drucke nachzugeben scheinen und könnte sich die Komödie mit Davison sparen.

V 9 (3819).

„Ihr haltet Wort, Graf Lester" — u. s. w.

Diese letzten Worte Marias von hier bis zu ihrem Abgange („Lebt wohl! — Jetzt hab' ich nichts mehr auf der Erden.") sind von Chr. Jeep (Neue Jahrb. für Phil. und Päd. 1868) sehr scharf angegriffen worden. Sie vernichten seiner Ansicht zufolge den Charakter Marias und erschüttern damit das Drama in seinem innersten Grunde. „Um einer sentimentalen Rührung willen zerschlägt der Künstler mit eigener Hand das Götterbild, das er mit genialer Kraft so vollendet gebildet hat." Es handelt sich demnach um die Frage (wie es Fielitz ausdrückt), ob „das in der Abendmahlsscene erreichte Ziel (s. oben S. 193) durch die Abschiedsworte verloren gehe." Fielitz behauptet, daß diese Frage verneint werden müsse, und ich meine, mit Recht. Maria hat in ihrer Beichte „ihren Haß und ihre Liebe Gott geopfert" und ausdrücklich hinzugefügt: „Ich fürchte keinen Rückfall." Nun brauchte ja an sich ein „Rückfall" in diese irdischen Leidenschaften noch nicht einmal ein Widerspruch zu sein, sondern wäre durchaus menschlich begreiflich und würde nur zeigen, daß Maria

oben, im Gefühl des schwer errungenen Seelenfriedens, ihre innere Kraft zu hoch angeschlagen habe. Aber es liegt in der That in den Worten weder Liebe noch Haß. Ich verstehe nicht, wie man eine „Liebeserklärung" darin finden kann. Wohl ist zu spüren, wie ihr das Herz zittert bei der Erinnerung an ihr früheres Gefühl, aber es bleibt durchaus eine besiegte, eine überwundene Schwachheit, so sehr überwunden, daß sie sie „ohne Schamerröten" eingestehen kann. Noch unrichtiger ist, daß sie „mit einer gewissen schlauen Berechnung, wie sie gewöhnlichen weiblichen Naturen wohl eignet, es darauf abgesehen habe, eine Saat höllischer Qualen in Lesters Herz zu streuen," daß ihre Worte „mit einem feinen Gifte versetzt seien, das um so verderblicher wirken müsse, je mehr es in den Schein herzlicher Teilnahme eingehüllt sei." Jeep hat die Grundstimmung unserer Worte völlig verfehlt. Sie sprechen die Thatsache der Treulosigkeit Lesters freilich aus, das konnte und sollte ihm nicht erspart werden. Daß aber diese vernichtend auf ihn wirkt, ist ebensowenig Marias Absicht als es ihre Schuld ist. Schiller hatte ursprünglich auf die drei ersten Zeilen

„Ihr haltet Wort, Graf Lester — Ihr verspracht
Mir euren Arm, aus diesem Kerker mich
Zu führen, und ihr leihet mir ihn jetzt."

noch eine längere Stelle folgen lassen, die uns in dem Leipzig-Dresdener sowie in dem Hamburger Theatermanuskript erhalten ist:

„Gekommen ist der langersehnte Tag,
Und in Erfüllung gehet, was ich mir
In süßen Träumen gaukelnd vorgebildet.
Mylord von Lester, der erwartete,
Der heiß ersehnte Freund, er ist erschienen,
Zu Fotheringhayschloß, ich seh' ihn mitten
In meinem Kerker stehen, alles ist
Bereit zum Aufbruch, alle Pforten offen;
Ich schreite endlich über diese Schwelle
An seiner Hand, und hinter mir auf ewig
Bleibt dieses traurige Gefängnis. — Alles
Erfüllet sich, Mylord, und eure Ehre
Habt ihr gelöst."

Es ist kein Zweifel, daß der Dichter volle Ursache hatte, das meiste von diesen Worten wieder zu streichen. Denn in den ersten Zeilen schwelgt sie zu sehr in den Gefühlen, die sie doch überwunden hat, und die letzte Wendung giebt der Rede eine häßliche Schärfe. Freilich drängt sich ihr die wunderbare Übereinstimmung des äußeren Geschehens in dem, was Lester versprochen hat und was er jetzt thut, zu mächtig auf, als daß sie unausgesprochen bleiben könnte, und darum sind Marias erste Worte („Ihr haltet Wort" u. s. w.) ganz vortrefflich, sie sind nichts als der unmittelbare, fast unwillkürliche Ausdruck für die tiefe Ironie der Situation; aber wiederholte sie dies, noch dazu in weit schärferer Form („eure Ehre habt ihr gelöst") und mit der höfischen Anrede „Mylord!" so würde die Ironie nunmehr eine beabsichtigte, persönliche werden. Gleichwohl ist es um einige dieser Zeilen doch schade, weil sie für die Grundstimmung, aus der das Ganze zu beurteilen ist, sehr bezeichnend waren. Treffend entwickelt dies Fielitz. „Es sind wunderbare Worte!" sagt er, „wer könnte die furchtbare Ironie verkennen, die sich darin über den schuldbeladenen Lester ergießt — und doch, der Grundton, der daraus erklingt, ist nicht Haß, nicht Ironie, nicht Bitterkeit, sondern stolze Freude, ja fast Jubel, daß alles bereit zum Aufbruch, alle Pforten offen, und hinter ihr auf ewig bleibt dieses traurige Gefängnis." In der That, es geht wie das tiefe Aufatmen einer befreiten Brust durch diese Zeilen. Und so ist auch in den folgenden Worten bis „Lebt wohl, und wenn ihr könnt, so lebt beglückt!" nichts enthalten, was nicht aus einem mild verzeihenden Herzen, aus der friedereichen Stimmung der schon halb Verklärten hervorgehen könnte. Sie wünscht ihm wirklich, wohl zu leben und beglückt zu leben. Daß sie an ein reines Glück seinerseits nicht wohl glauben kann, ist begreiflich, deshalb der Zusatz „wenn ihr könnt." Aber ihre Worte sind ein ernstgemeinter Wunsch, eingegeben von der Milde des Gemütes, die sie jetzt gegen alle ihre Gegner empfindet; ebenso die vorletzte Zeile: „Mög' euer Lohn nicht eure Strafe werden!" Sie ahnt, daß es so kommen könne, und hat Ursache es zu ahnen, aber

sie wünscht ihm nicht Strafe, sondern Glück. Schlösse sich dieser letzte Wunsch unmittelbar an den ersten, so wäre die Stimmung durchweg gewahrt, und die Angriffe auf unsere Stelle könnten als völlig unberechtigt abgewiesen werden. Etwas anders aber ist es mit den vier dazwischenstehenden Zeilen:

„Ihr durftet werben um zwei Königinnen,
Ein zärtlich liebend Herz habt ihr verschmäht,
Verraten, um ein stolzes zu gewinnen;
Kniet zu den Füßen der Elisabeth!“

Nicht nur, daß hier im Gegensatze zu der bisherigen milden Stimmung der Vorwurf des Verrates scharf ausgesprochen wird, sondern die Worte bringen auch etwas ganz Neues, das uns in der That fremdartig berührt: die Erwähnung ihrer Gegnerin und Nebenbuhlerin Elisabeth, ja eine Vergleichung zwischen sich und ihr, die sehr zum eigenen Vorteil ausfällt. Das kann wenigstens wie eine nachträgliche Eifersucht klingen, die entschieden beleidigen würde. Auch will die Erwähnung ihres „zärtlich liebenden“ Herzens zu dem Ernst des Todes nicht recht passen, und die Wendung des letzten Verses bezeichnet das Verhältnis Lesters zur Elisabeth absichtlich mit einem verächtlichen und gehässigen Zuge. Es mag sein, daß selbst diese Worte durch Tonfall und Gebärde so gemildert werden können, daß sie den Gesamteindruck nicht zu stören brauchen. Indes da Schiller einmal den Stift ansetzte, so kann man sich des Wunsches kaum enthalten, er hätte in der ohnehin etwas langen Stelle auch diese vier Zeilen mitgetilgt.*)

*) Heinrich Schmidt („Erinnerungen eines weimarischen Veteranen.“ Leipzig 1856. S. 98) erzählt, er habe Schiller gleich nach der ersten Aufführung dasselbe Bedenken geäußert. „Er erwiderte mir,“ fährt er fort, „daß ich meinem individuellen Gefühl nach nicht ganz Unrecht hätte, daß ihm aber die geschichtliche Maria habe vorschweben müssen, in deren Charakter dieser Rückfall begründet sei.“ Indes wenn die Worte, wie der Dichter hiermit zugiebt, dem Gefühl widersprechen, welches doch durch die Dichtung selber hervorgerufen wird, so widersprechen sie eben dem Charakter der poetischen Maria, und daran kann ein Hinweis auf die geschichtliche nichts ändern.

7. Die Jungfrau von Orleans.

Die Jungfrau von Orleans ist das einzige Stück außer dem Wallenstein, bei welchem der übliche Rahmen der fünf Akte unserm Dichter für seinen Stoff nicht genügte, so daß er eine Reihe von Scenen unter dem Namen eines Prologs voraufschickte. Dies Bedürfnis entsprang indes nicht etwa, wie die Teilung des Wallenstein in zwei Dramen, aus der übergroßen Fülle des Stoffes, die das Werk äußerlich zu sehr in die Länge gezogen hätte; denn unser Stück ist trotzdem erheblich kürzer (3544 Verse) als etwa Maria Stuart (4033) und wird auch z. B. von Lessings Nathan (3848) an Umfang übertroffen, von Goethes Tasso (3454) fast erreicht. Vielmehr war es lediglich ein innerer künstlerischer Grund, der ihn bestimmte; denn die ländliche Heimat Johannas, in der er uns seine Heldin zunächst zeigen wollte, ließ sich nicht ohne Übelstand mit dem Anfang des übrigen Stoffes zu einem einheitlichen Akte zusammenschließen und würde andrerseits als selbständiger erster Akt den Anforderungen an dramatische Handlung nicht genügt, außerdem aber die ganze übrige Gliederung wesentlich verschoben haben. So sonderte er das Ungleichartige zu einem kleinen vorbereitenden Bilde ab.

1. Gang der Handlung.

Die Gefahr des Vaterlandes, die den Angelpunkt der äußeren Handlung bildet, wird uns gleich durch die erste Zeile des Prologs veranschaulicht: „Heute sind wir noch Franzosen; wer weiß,

wer morgen über uns befiehlt!“ Wir erblicken, vornehmlich im dritten Auftritte, durch den Bericht einer Fülle von Thatsachen und einzelnen Zügen ein lebhaftes Bild des scheinbar rettungslos verlorenen Frankreichs: des Königs Heer ist in zwei großen Schlachten geschlagen, Paris ist zum Feinde über, Orleans wird belagert, aller Mut ist den Kriegern entwichen, der König kann kein Heer mehr ins Feld stellen; kaum daß ein einzelner beherzter Ritter es noch wagt, mit einer Handvoll Truppen den Widerstand zu erneuern. Aber das Wichtigste ist die Heldin selbst, die uns unter ihren Angehörigen vor Augen tritt. Der ehrenfeste Vater giebt in diesen stürmischen Zeiten, wo das Weib doppelt des Beschützers bedarf, seine Töchter ihren Freiern zur Gattin, nur Johanna ist dem Werben des treuen Raimond unzugänglich. Wir sehen, daß sie als ein fremdes und höheres Wesen dasteht, obgleich herzliche Liebe sie mit den Schwestern verbindet, und wir ahnen, daß in der schweigenden, abgewandten, träumerischen Jungfrau irgend ein mächtiger, ihre ganze Seele erfüllender Gedanke herrschen muß, der sie ihrer Umgebung entfremdet. Das Rätsel löst sich, als Bertrand aus der Stadt zurückkommt. Wie sie den Helm erblickt, giebt sie das erste lebhafte Zeichen der Teilnahme und entreißt ihn Bertrands Händen, ohne auf ihres Vaters Einsprache zu achten; gespannt lauscht sie dann den Mitteilungen über die ungeheuren feindlichen Scharen, die sich um Orleans drängen, um diesen Platz, den wichtigsten des Reiches nach Paris, zu erobern, und zeigt durch rasche und lebhafte Fragen nach Namen und Stellung des einzigen Ritters, der noch an Widerstand denkt, daß sich die Art ihres persönlichen Eingreifens, nachdem sie in dem Helm ein Zeichen des Himmels zu haben glaubt, in ihrer Phantasie schnell zu einem festen Bilde gestaltet. Als Bertrand von Orleans' höchster Not berichtet, setzt sie sich, von kriegerischem Geist ergriffen, den Helm aufs Haupt; als er aber von der völligen Verzagtheit aller und der beabsichtigten Übergabe der Stadt an den Burgunder spricht, da strömt ihre gottbegeisterte Seele in jene feuersprühenden Worte aus, die wie auf den Schwingen

des Sturmwinds daherbrausen und nunmehr die feste Überzeugung von ihrer göttlichen Sendung zeigen:

„Nichts von Verträgen! Nichts von Übergabe!
Der Retter naht, er rüstet sich zum Kampf.
Vor Orleans soll das Glück des Feindes scheitern!
Sein Maß ist voll, er ist zur Ernte reif.
Mit ihrer Sichel wird die Jungfrau kommen
Und seines Stolzes Saaten niedermähn.
Herab vom Himmel reißt sie seinen Ruhm,
Den er hoch an den Sternen aufgehangen.
Verzagt nicht! Fliehet nicht! Denn eh der Roggen
Gelb wird, eh sich die Mondesscheibe füllt,
Wird kein engländisch Roß, mehr aus den Wellen
Der prächtig strömenden Loire trinken."

Als die Landleute, zwar erstaunt über den Geist, der die Jungfrau ergriffen hat, aber doch ohne ihr Vorhaben ahnen zu können, abgegangen sind, bringt ihr Abschiedsmonolog „Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften" ihre Überzeugung noch einmal zum vollen Ausdruck: von Gott selbst hat sie den Ruf empfangen; aber die herrliche Verheißung, daß sie in der höchsten Not das Vaterland retten, daß sie Rheims befrein und ihren König krönen soll, ist an die Bedingung geknüpft, daß sie dem Weiblichen ihrer Natur entsagen muß, nicht Männerliebe noch Mutterglück jemals kosten darf. So haben wir im Prolog die Grundlagen der Handlung vorgeführt erhalten und zugleich in dem finstern Mißtrauen des Vaters, der sein Kind schon hier für eine Zauberin und Vertraute des Teufels hält, sowie in der treuen selbstlosen Hingebung Raimonds wichtige Handhaben der späteren Entwickelung kennen gelernt.

Ist uns bis dahin die drängende Not des Vaterlandes nur durch Bericht, gleichsam aus zweiter Hand, übermittelt worden, so setzt uns im ersten Akte der Dichter nunmehr mitten in die Ereignisse selbst hinein. Das erste Wort hat Graf Dunois, „der heldenmüt'ge Bastard von Orleans," der sich unmutglühend über den Leichtsinn und die Thatenlosigkeit des Königs beklagt, während sich „Räuber in das königliche Frankreich" mit dem

Schwerte teilen. Das Verhalten des Königs, der eben auftritt, giebt seinen bitteren Worten recht. Es entrollt sich uns ein verzweiflungsvolles Bild: eine Stadt nach der andern geht verloren, Orleans, das letzte Bollwerk im Herzen Frankreichs, ist hart bedrängt, der Kronfeldherr, einer der ersten Würdenträger des Reiches, sagt dem Könige den Dienst auf und schickt sein Schwert zurück, Du Chatel meldet, daß tiefe Ebbe im Schatze ist, daß die Truppen, die keinen Sold erhalten, „murrend abzuziehen drohen," doch Karl tändelt sich noch über den drohenden Untergang hinweg; es scheint ihm wichtiger zu sein, daß den berühmten Sangesmeistern, durch die ihn König René zum Fürsten der Liebe ernannt hat, festliche Bewirtung bereitet und „jedem eine goldne Kette" gereicht werde; er tröstet sich damit, daß ihm noch immer „viel reiche, schöne Länder" bleiben. Aber der Ernst der Lage, die „rauh barbar'sche Wirklichkeit," tritt immer unerbittlicher an ihn heran: Ratsherren von Orleans flehen um Gehör. „Sie werden Hilfe fordern," ruft er ratlos aus, „was kann ich thun, der selber hilflos ist?" Mit scharfen Zügen schildern die Bürger, die mit Feinds Geleit hergekommen sind, die Not, die den Befehlshaber der Stadt gezwungen hat, Übergabe zu versprechen, wenn binnen zwölf Tagen kein Ersatz erscheine. Auf Dunois' heftige Frage, ob „Saintrailles seine Stimme zu solchem schimpflichen Vertrag" habe geben können, erfahren wir, daß dieser tapfre Held, der dem Könige „ein ganzes Heer" gilt, gefallen ist. Aber die Unglücksschläge mehren sich; eben jetzt wird der erste Schritt zur Empörung seitens der Truppen gemeldet: die schottischen Völker wollen abziehn, „wenn sie nicht heut den Rückstand noch erhalten." „Versprich," ruft Karl Du Chatel zu, „verpfände was du hast, mein halbes Reich!" Aber die trostlose Antwort lautet: „Hilft nichts! sie sind zu oft vertröstet worden!" Und als nun gleichzeitig die geängstigten Bürger von Orleans jammernd flehen: „O König, hilf uns! unsrer Not gedenke!" da ist es mit Karls Fassung zu Ende:

„Kann ich Armeen aus der Erde stampfen?
Wächst mir ein Kornfeld in der flachen Hand?

> Reißt mich in Stücken, reißt das Herz mir aus
> Und münzt es statt des Goldes! Blut hab' ich
> Für euch, nicht Silber hab' ich noch Soldaten!"

Freilich, als in diesem Augenblicke Agnes Sorel erscheint, ist seine leichtbewegliche Seele sofort wieder umgestimmt:

> „Ich habe dich, ich flieh' an deine Brust,
> Nichts ist verloren, denn du bist noch mein."

Aber es ist nur eine kurze Täuschung. Wir erfahren, daß seine letzte Hoffnung auf einer Botschaft ruht, die er an den Herzog von Burgund geschickt hat; doch auch dies vergeblich. La Hires Bericht schlägt seine Hoffnung völlig zu Boden: Burgund hat ihn höhnisch abgewiesen, Paris dem „jungen Harry Lancaster" (König Heinrich VI.) gehuldigt, die eigne Mutter ihn als „den mißgebornen Sohn des hirnverrückten Vaters" vor allem Volke gebrandmarkt. Da ist seine Widerstandskraft gebrochen: er giebt Orleans auf, er will über die Loire gehen und die größre Hälfte seines Reiches den Engländern räumen. Vergebens schlägt Dunois mit den ehernen Tönen vaterländischer, kriegerischer Begeisterung an sein Herz:

> „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
> Ihr alles freudig setzt an ihre Ehre."

Vergebens hält er ihm vor, daß ihn der eigene Kleinmut vom Throne stürze:

> „Die Könige Frankreichs sind geborne Helden,
> Du aber bist unkriegerisch gezeugt."

Vergebens bietet Du Chatel, dessen Auslieferung der Herzog von Burgund zur Vorbedingung jeder Verhandlung gemacht hatte, sein Haupt willig dar; Karl denkt selbst im tiefsten Unglück zu ehrenhaft und edel, um sich „durch des Freundes Leben" retten zu wollen.

So ist uns die Unmöglichkeit einer Rettung nach dem gewöhnlichen Laufe der Dinge fühlbar gemacht worden, und zwar mit jener Gewalt der dramatischen Vergegenwärtigung, worin Schiller wohl einzig dasteht. Solch ein erster Akt mit

seiner breiten historischen Anlage und dem hinreißenden Sturmschritt seiner Handlung ist für sich ein Kunstwerk ersten Ranges: der Zusammenbruch des Reiches, der Abfall des mächtigsten Vasallen und nächsten Verwandten, der wilde Haß der unnatürlichen Mutter, der Verlust der ersten Städte, die Krönung des englischen Königs, der treulose Jubel der Pariser, die Unbotmäßigkeit höchster Würdenträger, der Aufruhr der Truppen, die Mutlosigkeit aller, die Ebbe des Schatzes und die Verheerung des Landes; und zwischen all diesen Schreckbildern der schwache, weichherzige und liebenswürdige König, dem weder Dunois' Heldengeist noch Du Chatels Opfermut noch auch die Liebe seiner Sorel helfen kann, das alles schließt sich zu einer Gesamtwirkung zusammen, die uns Karls kleinmütigen Verzicht als begreiflich, ja als notwendig erscheinen läßt. So vorbereitet, werden wir nun plötzlich von dem ungeheuren Umschwung getroffen. Wie ein Blitz fährt die Nachricht herein: ein Sieg ist geschehen! Die Jungfrau hat ihr Werk begonnen. Bald erscheint sie selbst und beglaubigt ihre göttliche Sendung nicht allein durch das sichere Erkennen des Königs und die wunderbare Enthüllung seiner Gedanken, sondern vor allem durch die edle Hoheit ihrer ganzen Persönlichkeit. Ein englischer Herold, der eben anlangt, wird von ihr abgewiesen, und unter allgemeiner jauchzender Siegeszuversicht bricht sie zum Entsatze von Orleans auf. ×

Zweiter Akt: Orleans ist entsetzt, das Heer der Engländer auf der Flucht. „Die Höll' ist los, der Teufel kämpft für Frankreich! Unwiderstehlich dringt das Mädchen vor!" Das ist der Eindruck, den Johannas Erscheinen gemacht hat, das spiegelt sich zunächst in den ingrimmigen und beschämten Worten des gewaltigen Talbot und des kühnen Lionel, die ihre Völker nicht vor wilder, überstürzter Flucht haben bewahren können, während der Herzog von Burgund dem allgemeinen Aberglauben an die Teufelskünste der Jungfrau huldigt. Zugleich zeigt es sich, daß, wie der König schon im ersten Akte sagte, „zwischen diesen stolzen Lords von England" und dem Burgunder keineswegs herzliches Vertrauen herrscht. Der auflodernde Zwist wird zwar diesmal

noch von der alten Königin Isabeau beschwichtigt, die aus wütendem Haß gegen ihren Sohn das Bündnis zusammenhält; aber man kann schon ahnen, daß der „Friede, den die Furie stiftet,“ keine innere Gewähr der Dauer bietet. Die Heerführer beschließen, morgen wieder anzugreifen, sie hoffen noch immer, wenn sie „dem Schreckgespenst“ persönlich begegnen, durch einen leichten Sieg über sie das Heer zu entzaubern. Aber sie täuschen sich: urplötzlich steht Johanna mit den Ihrigen im Lager, und der furchtbare Ruf „Gott und die Jungfrau!“ rüttelt die erschrockenen Feinde aus ihrer kurzen Ruhe. Vergeblich versucht Talbot, „der einzig Nüchterne,“ sich dem allgemeinen Taumelwahne entgegenzustellen; sie fliehen vor diesen fränkischen Weichlingen, „die sie in zwanzig Schlachten überwunden.“ Zum erstenmale sehen wir alsdann die Heldin selbst in der Schlacht, im Kampfe mit Montgomery. Ganz erfüllt ist sie von ihrer Sendung, kein Mitleid mit dem weichen und liebenswürdigen Walliser ergreift sie; nichts fühlt sie als das furchtbare Gebot, „mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das ihr der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickt.“ Kaum ist der Jüngling gefallen, so tritt ein neuer Gegner auf den Platz, der Herzog von Burgund. Aber ihn bezwingt sie nicht mit Waffen, sondern mit Worten, durch die Hoheit ihrer für das Vaterland glühenden Seele. Wohl sträubt er sich anfangs, nennt sie eine verführerische „Sirene“ und giebt ihr Künste der Hölle schuld, selbst als er schon fühlt, daß „sein Ohr schwächer ist als sein Arm.“ Aber schon hat sie gewonnen, die Überzeugungskraft ihrer schlichten Beredsamkeit ist zu schlagend und unwiderleglich: „Ist Frieden stiften, Haß versöhnen ein Geschäft der Hölle?“

„Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut,
Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?“

Dazu der ins Herz treffende Eindruck ihrer hohen, lichten Persönlichkeit, deren reine Begeisterung jeden Gedanken eines Truges ausschließt, deren „Kindesblick“ ihm „sonnenhell“ in die Seele schaut: und es ist begreiflich, daß er sich „das Herz im tiefsten Busen gewendet“ fühlt: „Sie trügt nicht, diese rührende Gestalt,

mir sagt's das Herz, sie ist von Gott gesendet.“ So ist die Erfüllung ihrer Aufgabe wieder um einen mächtigen Schritt dem Ziele näher gerückt.

Der dritte Akt zieht zunächst das Ergebnis des zweiten, indem er die volle Vereinigung und Versöhnung des Herzogs von Burgund mit dem Könige bringt. Johanna zeigt ihre wunderbare Gewalt über die Gemüter der Menschen und zugleich die kindliche Reinheit und die tiefe natürliche Güte ihres eigenen Herzens, indem sie den Herzog vermag, selbst Du Chatel in die Versöhnung einzuschließen, damit „kein Tropfen Haß in dem Segensbecher“ zurückbleibe:

„Ein güt'ger Herr thut seine Pforten auf.“ —
„Was irgend gut ist und von oben kommt,
Ist allgemein und ohne Vorbehalt.“

Bei so liebenswerten Zügen ihres Charakters ist es begreiflich, daß sie auch Liebe erweckt. Zwei edle Bewerber, „an Heldentugend gleich und Kriegesruhm,“ treten in die Schranken und bieten ihr Herz und Hand, Dunois und La Hire. Aber mit ruhiger Selbstgewißheit, im sicheren Gefühle ihrer Sendung und ihres Gelübdes, weist sie sie von sich, anfangs bescheiden, demütig, mit der Versicherung, daß „dieser edeln Ritter Wahl sie hoch ehre,“ wenn auch schon hier mit dem Ausdruck unerschütterlicher Festigkeit. Dann aber, als alle weiter in sie dringen und eine Zusage oder wenigstens eine Hoffnung, wenn nicht für jetzt, da ihr Werk noch nicht vollendet sei, so doch für die Zukunft verlangen, erhebt sie sich zu so unnahbarer Majestät des heiligen Zornes über die „blinden Herzen, die Kleingläubigen,“ die, während des Himmels Herrlichkeit sich vor ihren Augen enthüllt, in ihr nichts als das Weib erblicken, daß der König erschrocken kein Wort mehr wagt: „Brecht ab! Es ist umsonst sie zu bewegen.“ Die peinliche Stille, die hierauf folgt, wird durch die Nachricht unterbrochen, daß der Feind anrücke. „Schlacht und Kampf!“ jauchzt Johanna, innerlich befreit, empor, „nun ist die Seele ihrer Banden frei!“ Sie enteilt, und alle folgen, zur letzten Entscheidungsschlacht vor den Thoren von Rheims. —

Hier treffen wir zuerst die englischen Heerführer: Talbot auf den Tod verwundet, mit Verachtung und verzweiflungsvollem Hohnlachen der „Dummheit“ fluchend, mit der „Götter selbst vergebens kämpfen,“ voll wilden Ingrimms, daß sein ernstes, arbeitvolles Leben keines ernsthaftern Ausgangs wert sein soll; Lionel nach kurzem Abschiede von dem Feldherrn, durch die Not der Stunde gedrängt, wieder auf das Schlachtfeld enteilend, wo „das Geschick noch richtend sitzt und seine Lose schüttelt.“ Karl und seine Ritter kommen noch eben zurecht, um den gewaltigen Helden sterben zu sehen, der „auf Frankreichs Erde liegt, wie der Held auf seinem Schild, den er nicht lassen wollte.“ Indem der König mit edeln und gehaltenen Worten der Heldengröße des toten Feindes gedenkt, wird man plötzlich bei La Hires Auftreten, den Dunois nach der Jungfrau fragt, gewahr, daß Johanna allein auf dem Schlachtfelde sein müsse und vielleicht von Feinden umringt werde; beide Helden machen sich auf, sie zu suchen.

In einer „öden Gegend des Schlachtfeldes“ finden wir Johanna, wie sie die unheimliche Gestalt eines schwarzen Ritters verfolgt. Ein banges Gefühl bemächtigt sich der Heldin, als das gespenstische Wesen sie durch unheilverkündende, doppelzüngige Worte von der Erfüllung ihres Gelübdes abbringen will. Aber schnell findet sie ihren Mut wieder, und indem sie entschlossen den Streich auf ihn führt, verschwindet das Trugbild mit Blitz und Donner; sie fühlt sich in ihrem Herzen unerschütterter als je:

„Und käm' die Hölle selber in die Schranken,
Mir soll der Mut nicht weichen und nicht wanken.“

Aber in diesem Augenblicke höchster Selbstgewißheit naht ihr das Verderben. Lionel tritt auf. Ohne Bedenken und Zagen stellt sie sich ihm zum Kampfe und hat ihn bald entwaffnet. Schon will sie den Todesstreich auf sein unbewehrtes Haupt führen, als plötzlich der Ausdruck des edeln, ernsten, männlich schönen Heldenangesichts sie so mächtig ergreift, daß sie den Arm sinken läßt. Ihr Gelübde ist gebrochen. Noch einmal erhebt sie das Schwert mit raschem Entschlusse, aber vergeblich, sie

kann es nicht thun. Lionel, der jetzt ebenfalls von ihrem Anblick tief ergriffen ist, mißdeutet die Ausrufe ihrer Verzweiflung; „ihre Jugend, ihre Schönheit“ rührt ihn, „ihn faßt ein ungeheurer Schmerz um sie und ein unnennbar Sehnen sie zu retten.“ Das Nahen des Bastards und La Hires erpreßt ihr unwillkürlich den Ausruf: „Ich sterbe, wenn du fällst von ihren Händen!“ Er entreißt ihr das Schwert, „zum Pfand, daß er sie wiedersehen werde,“ und weicht der Gewalt. Unfähig sich aufrecht zu erhalten, sinkt sie bewußtlos in die Arme ihrer Freunde.

Der vierte Akt zeigt uns die gebrochene, mit sich selbst entzweite Heldin. Auf der Höhe ihres äußerlichen Erfolges ist sie innerlich geknickt, das Gefühl einer unsagbar schweren Schuld senkt sich lastend in ihre Seele. Als die Ritter kommen, sie zum Krönungszuge abzuholen, und ihr die Fahne bringen, ist ihr, als ob das Bild der heiligen Jungfrau „zornglühend aus finstern Wimpern“ sie anschaue. „Furchtbare,“ ruft sie, „kommst du, dein Geschöpf zu strafen? Gelästert hab' ich deinen heil'gen Namen.“ In dieser schrecklichen Stimmung muß sie den großen Zug in die Kathedrale von Rheims mitmachen und sich dem Jauchzen und der Anbetung der Menge preisgeben: „Sie geht mit gesenktem Haupte und ungewissen Schritten.“ Aber es duldet sie nicht im Dome:

„Geister jagen mich,
Wie Donner schallen mir der Orgel Töne,
Des Doms Gewölbe stürzen auf mich ein.“

Einen Augenblick findet ihre gequälte Seele Ruhe und Erquickung in der Liebe ihrer Schwestern, die mit ihren Männern aus Dom Remy zum großen Feste nach Rheims gekommen sind. Bei der Erinnerung an Heimat und Kindheit, beim Anblick der wohlbekannten traulichen Gestalten ist ihr zu Mute, als habe ihr „von diesen Königen und Schlachten und Kriegesthaten nur geträumt.“ Aber schon tritt der König im vollen Krönungsschmucke und von allen Großen begleitet, aus der Kirche, und fast mit seinen ersten Worten wendet er sich an sie als die gottgesendete Retterin des Vaterlandes. In dichten Scharen steht

das Volk umher, und hört seine Frage, ob sie von Menschen stamme oder ein Engel des Lichts vom Himmel niedergestiegen sei. Jedes Auge ist auf sie gerichtet, als sie plötzlich aufschreit: „Gott, mein Vater!" Wir sind auf das, was nun folgt, nicht unvorbereitet; denn wir waren Zeuge, wie der treue Raimond den düstern, schwarzgallichten Thibaut zurückhalten wollte, der fest überzeugt ist, daß seine Tochter mit dem Teufel im Bunde stehe, und jetzt die Zeit für gekommen erachtet, sie vor allem Volke zu entlarven. So tritt er denn mit der furchtbaren Anklage vor sie hin, und sie muß verstummen, weil sie sich in tiefster Seele ihrer göttlichen Sendung unwürdig fühlt; sie kann auf die feierliche Frage „im Namen des Dreieinen," ob sie zu den „Heiligen und Reinen" gehöre, ganz unmöglich mit ja antworten. Alles gerät in Entsetzen, und als gleich darauf auch ein heftiger Donnerschlag ihre Schuld zu bezeugen scheint, so entflieht das Volk, von Grausen ergriffen, nach allen Seiten, und auch der König mit den Seinen weicht von ihr und giebt sie auf. Dunois allein widersteht noch dem allgemeinen Schrecken:

„Du bist mein Weib! Ich hab' an dich geglaubt
Beim ersten Blick, und also denk' ich noch."

Als sie sich aber, ohne ein Wort zu erwidern „mit einer zuckenden Bewegung" von ihm wendet, bleibt auch er in starrem Entsetzen stehen, und folgt endlich, wenn auch widerwillig, dem drängenden Du Chatel. Eine Zeit lang steht sie ganz allein, bis Raimond erscheint, bei dessen Anblick sie das erste Zeichen der Empfindung giebt: sie blickt ihn starr an, ergreift heftig seine Hand und geht mit ihm ab.

Wie die innerlich Entzweite sich selbst wiederfindet, zeigt uns der fünfte Akt. Drei Tage lang ist sie mit Raimond umhergeirrt; willig hat sie Not und Elend auf sich genommen, sanft und ohne Murren trägt sie die Schmach, als Hexe von Orleans von den Menschen geflohen zu werden, trägt sie sogar das Bitterste, daß selbst Raimond, „das einzige Wesen, das ihr treu geblieben," sie der schweren Sünde für schuldig hält. Sie ist sich bewußt, daß sie die Schwäche ihres Herzens überwunden

hat, und damit ist die feste, innere Zuversicht zu Gottes gütiger Führung wieder in ihr Herz eingezogen. Kaum hat sie ihrem erschütterten Begleiter ihr Herz enthüllt und ihm das verblendete Auge geöffnet, so fällt sie den Engländern, die aufs neue zum Kriege rüsten, in die Hände und wird Gefangene der Königin Isabeau. Noch eine harte Probe steht ihr bevor, da die Königin sie zu Lionel schickt. Aber wie sie nun vor ihn tritt, der sie einst so schwach gesehen, wie er leidenschaftlich in sie dringt und sie „gegen eine Welt“ zu schützen verspricht, wenn sie die Seine sein will, so steht sie wieder in der reinen Hoheit der Prophetin da, er ist ihr nichts als „der Feind, der Verhaßte ihres Volkes,“ und stolz bietet sie ihm, gefesselt wie sie ist, „Vertrag an im Namen ihres Königs.“ Er läßt sie mit schweren Banden in Isabeaus Schutze zurück, und wir werden durch einen Soldaten, der auf der Warte des Turmes steht, von dem Laufe der beginnenden Schlacht unterrichtet; der Kampf schwankt anfänglich hin und her, atemlos verfolgt sie jedes Wort; dann aber siegt der Feind, Graf Dunois ist schwer verwundet, der König umringt und gefangen. In dieser höchsten Not, in der furchtbarsten Angst ihrer Seele, erhöht sich ihre Natur wieder, als sie den heißen Flehenswunsch zu Gott hinaufsendet: mit Wunderkraft sprengt sie ihre „centnerschweren Bande,“ ist im Augenblicke unten im Gewühl und stellt die Schlacht wieder her. „Lord Fastolf stürzt, der Feldherr ist gefangen,“ berichtet der entsetzte Krieger; die Königin muß sich ergeben. — Johanna ist tödlich verwundet und erwacht aus ihrer Ohnmacht nur, um das veränderte Herz der Ihrigen zu sehen, die sie reuig und mit tiefer Rührung umgeben. Dann sinkt sie, mit verklärtem Blicke die Seligkeit des Himmels schauend, tot auf ihre Fahne nieder.

2. Einheit der Handlung.

Was zunächst den äußeren Rahmen der Handlung betrifft, so schreibt Schiller am 26. Juni 1800 an Goethe: „Was mich bei meinem neuen Stücke besonders inkommodiert, ist, daß es sich nicht so wie ich wünsche, in wenig große Massen ordnen

will, und daß ich es in Absicht auf Zeit und Ort in zu viel Teile zerstückeln muß, welches, wenn auch die Handlung selbst die gehörige Stetigkeit hat, immer der Tragödie widerstrebend ist.“ Indes hat der Dichter diese Schwierigkeit durchaus künstlerisch überwunden, wenn auch die Handhabung von Zeit und Ort ein wenig freier ist als in den übrigen Stücken vom Fiesko an. Nicht als ob die Scene wesentlich öfter wechselte; darin ist Schiller überhaupt nicht besonders streng. Nur in den Piccolomini hat er den Ortswechsel innerhalb eines Aktes völlig vermieden, wie es z. B. Lessing in der Minna und Emilia thut, Goethe im Tasso und in der Natürlichen Tochter, und wie man es heutzutage, obwohl ohne zwingenden Grund, im allgemeinen vom Dramatiker verlangt; die Braut von Messina zeigt ebenfalls nur fünf verschiedene Scenen. In der Maria Stuart sind die drei ersten Akte einscenig, die beiden letzten zweigeteilt, in Kabale und Liebe und in Wallensteins Tod wechselt der Ort neunmal, im Fiesko elfmal, in der Jungfrau zwölfmal, in den Räubern und im Tell fünfzehnmal; endlich die ungefüge Handlung des Don Karlos veranlaßte zwanzigmal eine Veränderung der Scene, davon im vierten Akte allein nicht weniger als siebenmal. Aber die Örtlichkeit ist in allen diesen Stücken erheblich enger begrenzt als in der Jungfrau, wo wir von Dom Remy, „das in dem Kirchensprengel liegt von Toul,“ nach Chinon an der Vienne, alsdann nach Chalons und Rheims und endlich in den Ardennerwald geführt werden. Ähnlich steht es mit der Zeitrechnung; sie ist durchaus ohne Widerspruch und Schwierigkeit, ergiebt jedoch nicht eine so bestimmte kleine Anzahl von Tagen wie in den übrigen Stücken vom Fiesko bis zur Braut von Messina; es liegt dies an dem weitschichtigen historischen Inhalt, so daß sich derselbe Fall bei Tell und Demetrius wiederholt. Die Handlung jedes einzelnen Aktes, sowie auch des Prologs, kann als an je einem Tage vor sich gehend gedacht werden, dazwischen aber sind kleinere und größere Pausen ohne bestimmte Angabe der Dauer. Dom Remy liegt von Chinon über sechzig Meilen, und wenn auch der Dichter nicht an die Landkarte gebunden ist,

so wird man danach doch zwischen dem Prolog und dem ersten Akte etliche Tage anzunehmen haben; ebenso, und vielleicht noch etwas längere Zeit, vor dem zweiten Akte, da inzwischen Orleans entsetzt sein muß. Dann schließt sich der dritte Akt wohl ohne große Unterbrechung an, denn der Herzog von Burgund wird sich jedenfalls unmittelbar zum König begeben; ebenso folgt hierauf sofort der vierte, der seinerseits von dem fünften durch einen Zwischenraum von drei Tagen getrennt ist, wie Raimond V 2 ausdrücklich sagt. — In der Geschichte fand Johannas erstes Zusammentreffen mit dem König zu Chinon am 23. Februar 1429 statt, ihr Eindringen in Orleans am 29. April, die völlige Befreiung dieser Stadt am 8. Mai. Talbots Niederlage bei Patay am 18. Juni, die Krönung Karls zu Rheims am 17. Juli (Johannas Tod auf dem Scheiterhaufen zu Rouen am 30. Mai 1431).

Daß es der Handlung selbst nicht an der „gehörigen Stetigkeit“ mangelt, von der die eben angeführte Briefstelle spricht, leuchtet ohne weiteres ein. Der Verlauf ist im vollkommensten Maße übersichtlich; leicht und faßlich schließt sich Glied an Glied. Das äußere Ziel der Handlung ist die Niederwerfung Englands, die Befreiung des Vaterlandes, welche bereits im Prolog klar vor unsern Augen steht, durch alle Akte verfolgt wird und am Schluß des Ganzen erreicht ist. Das tragische Ziel ist derjenige Vorgang in Johannas Seele, durch den sie eine Schuld auf sich ladet, welche für sie ein Weitergehen auf ihrer bisherigen Bahn unmöglich macht. Die volle Bedeutung dieses wichtigsten Punktes der Tragödie und ein Einblick in die Art seiner Begründung kann sich erst aus einem genaueren Eingehen auf den Charakter der Heldin ergeben sowie aus einer Würdigung derjenigen Beweggründe und Kräfte, durch die sie in ihrem Denken und Handeln bestimmt wird.

3. Das Wunder.

Was an unsrer Tragödie im Gegensatze zu den meisten andern dramatischen Erzeugnissen ganz besonders sofort in die Augen fällt, ist, daß der Boden der natürlichen Welt in ihr

verlassen ist, daß wir in ein Reich der Wunder versetzt werden. Es wurde oben beim Wallenstein die Frage aufgeworfen, ob ein Eingreifen überirdischer Mächte in die Handlung des Dramas anzunehmen sei, und wir mußten sie dort mit voller Bestimmtheit verneinen. Dagegen in unserm Stücke lehrt der Augenschein das Gegenteil. Zwar was Johanna von ihren Gesichten, von der Erscheinung der heiligen Jungfrau erzählt, könnte alles sehr wohl nur auf Vorgängen ihres eigenen Innern beruhen ohne thatsächliche Wirklichkeit; ebenso bedarf es zur Erklärung der ungeheuren Wirkung ihrer Persönlichkeit auf Freund und Feind keiner andern Erklärung. Aber schon ihr erstes Auftreten in Chinon, das Erkennen des unbekannten Königs, die Enthüllung seines unbelauschten nächtlichen Gebetes, beides Züge, die der Überlieferung angehören,*) durchbricht ohne Zweifel den natürlichen Zusammenhang der Dinge und setzt eine wunderbare Erleuchtung und Offenbarung voraus. Ja wollte man hier wirklich noch eine Erklärung durch den natürlichen Blick und einen gewissen genialen Instinkt zulassen, so ist dies bereits bei der Angabe des alten Schwertes auf dem St. Kathrinenkirchhof zu Fierboys nicht mehr möglich: sie ist notwendig wirklich hellsehend (wenn sie nicht Betrügerin sein soll). Endlich machen die Ereignisse der letzten Akte jeden Streit über diesen Punkt überflüssig. Ich meine nicht die Erscheinung des schwarzen Ritters, denn gerade diese könnte, wenn sonst kein zwingender Grund für die andere Auffassung vorhanden wäre, am ersten als eine bloße Vision gedeutet werden. Aber der Donner im vierten Akte ist ein klares und handgreifliches Zeichen Gottes, und endlich vor dem Zerbrechen der centnerschweren eisernen Bande schwindet jede natürliche Erklärung.

Also Wunder sind wirklich vorhanden, und der Dichter hat dies absichtlich schon in der Benennung seines Werkes zum Ausdruck gebracht: eine romantische Tragödie. Kann dies nun

*) Diese Scene (I 10) und die Überredung des Herzogs von Burgund (II 10) sind die einzigen des Stückes, in denen Schillers Darstellung an Shakespeares Heinrich VI. (1. Teil I 2 und III 3) anknüpft.

für gerechtfertigt gelten? Es ist doch kein Zufall, daß man im allgemeinen auf der Bühne an dem natürlichen Verlauf der Dinge so streng festhält. Dichter, die einen Stoff bearbeiten, welchem aus der Überlieferung irgend Züge solcher Art anhaften, pflegen dieselben lieber zu beseitigen und „bloß der Leidenschaften reine Menschlichkeit“ walten zu lassen; so tilgte Goethe in der Iphigenie die Furien, Geibel in seiner Brunhilde die mancherlei märchenhaften Vorgänge der alten Sage. Freilich sind gerade diese beiden Beispiele von erheblich andrer Art. Lessing spricht im 11. Stücke der Dramaturgie von der Zulässigkeit, ein Gespenst auf die Bühne zu bringen, und will nicht, daß man die Frage unbedingt verneine, indem er darauf hinweist, daß der Same zum Glauben an übernatürliche Vorgänge in jedem menschlichen Herzen liege; es komme nur auf die Kunst des Dichters an, „diesen Samen zum Keimen zu bringen“ und den Gründen für ihre Wirklichkeit den nötigen „Schwung“ zu geben: „Hat der Dichter diese Kunst in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will.“ Als Beispiel solches Dichters nennt er Shakespeare: „Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ein ungläubiges Hirn bedecken.“ Wenn dies wahr ist, so läßt es sich offenbar auch auf die Wunder der Jungfrau anwenden; denn ohne Zweifel ist auch zu dem Glauben an solches Eingreifen der göttlichen Allmacht der Same im menschlichen Herzen noch reichlich vorhanden. Dagegen ist es ebenso ersichtlich, daß Gestalten wie die Furien der Alten oder das Gezwerg und Getier des Mittelalters nebst Tarnkappe und Hornhaut gänzlich und unwiederbringlich ausgeschlossen sind; denn an diese Dinge auch nur einen Augenblick glauben zu sollen, müßte uns (wieder mit Lessing zu reden) „notwendig lächerlich und abgeschmackt“ vorkommen.*) Es wird

*) Dies macht z. B. Hebbels Nibelungen, neben manchen andern dramatischen Mängeln, für einen gebildeten Geschmack zu einer so unverdaulichen Speise.

demnach nur darauf ankommen, ob es unserm Dichter gelungen ist, „den Samen zum Keimen zu bringen“ und durch seine ganze Darstellung diesem Glauben solchen „Schwung“ zu geben, daß etwas wie eine Illusion auch hier erreicht wird. Lessing sagt: „So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein.“ Werden wir behaupten können, daß Schiller sich uns als ein zweiter Dichter von dieser Art zeigt?

Zunächst ist wohl einzugestehen, daß ein gewisser Grad von Entgegenkommen seitens des Lesers oder Zuschauers in allen solchen Fällen unentbehrlich ist, um den Schritt ins Land des Wunders überhaupt zu thun. Wer sich ganz nur auf den verstandesmäßigen Standpunkt stellt und nur die kühle Frage nach der „Möglichkeit“ solcher Vorgänge erwägt, für den wird des Dichters Kunst verloren sein, dessen Haare werden sich auch vor dem Gespenste im Hamlet nicht zu Berge richten. Ist doch genau betrachtet jede künstlerische Illusion nur durch ein williges Sichhingeben an den Eindruck der Kunst möglich. Dies also vorweg zugegeben, fragt es sich, auf welche Weise Schiller uns das Wunder nahe zu bringen versucht hat. Natürlich darf man nicht erwarten, daß er es durch dieselben Mittel gethan hätte wie Shakespeare; dann wäre er ein unselbständiger Nachahmer, kein freischaffender Dichter. Der Zweck ist ein sehr verschiedener, so müssen es auch die Mittel sein. „Shakespeares Gespenst kömmt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind.“ Etwas Ähnliches, wenngleich immerhin Verschiedenes, hat Schiller nur in dem einen Falle zur Anwendung gebracht, wo es sich auch bei ihm um ein „Gespenst“ handelt, nämlich bei der Erscheinung des schwarzen Ritters; für den ganzen Kreis der übrigen Wirkungen fiel etwas derartiges von selbst fort. Denn das Wunder liegt hier nicht in einer äußerlichen Erscheinung, sondern in einer über das natürliche Maß gesteigerten geistigen oder physischen Kraft. Wenn eine Erhöhung

der menschlichen Natur, wie sie uns hier zugemutet wird, begreiflich erscheinen soll, so gehört vor allem die hinreißende, sturmartige Kraft der Begeisterung dazu, wie sie uns an Johanna entgegentritt. Sie ist „des Gottes voll," und darum glauben wir ihr die Wunder, die sie vollbringt. Wir fühlen ihr an, daß sie von einer mehr als menschlichen, unwiderstehlichen Kraft getrieben wird; was sie spricht und thut, sieht nicht nach irdischer Klugheit aus. Sie könnte von sich sagen: ich lebe, doch nun nicht ich, sondern die Heilige lebt in mir; all ihr Denken, Fühlen und Wollen ist ganz der einen übermächtigen Gewalt unterthan, die sie gebieterisch auf ihre Bahn treibt. Darum ist sie auch gleich hinreißend, mag das, was sie thut, den Kreis natürlicher Wirkung überschreiten oder nicht, denn es ist nicht das äußerlich Überraschende und Wunderartige, was jeden Widerstand im Gemüte der Menschen bezwingt, sondern der himmlische Zauber ihrer Persönlichkeit, welche die Beglaubigung ihrer göttlichen Sendung in sich selbst trägt. Als sie dem Könige seine geheimsten Gedanken enthüllt hat, gesteht er: „So viel vermag kein Mensch, dich hat der höchste Gott gesendet!" Aber den Kern der Sache trifft doch Dunois, wenn er ausruft:

> „Nicht ihren Wundern, ihrem Auge glaub' ich,
> Der reinen Unschuld ihres Angesichts."

So sehen wir sie, auch ohne äußeres Wunder, auf Freund und Feind unwiderstehlich wirken. Und wie überaus bedeutsam ist hier auch der Gegensatz. Denn in demselben Augenblicke, wo sie sich innerlich entzweit fühlt, wo sie der göttlichen Stimme in sich ungehorsam gewesen zu sein meint und die geschlossene Einheit ihres Wesens verloren hat, ist auch die Kraft von ihr gewichen, der Glaube an sie schwankt und schwindet, sie erregt weder Begeisterung bei den Ihren noch Schrecken bei den Feinden: „Die Wunder ruhn, der Himmel ist verschlossen." Aber als sie ihr Herz in heißem innerem Ringen wiedergewonnen hat, als ihre ganze Seele wieder, wie eine Flamme, nach oben schlägt und mit felsenfestem Gottvertrauen alles duldet und alles wagt,

da sinken auch die Schranken dieser irdischen Welt wieder vor ihr nieder, „und die Ketten fallen ab, und die Turmwand spaltet sich.“ Nimmt man dazu, daß die ganze Zeit, die uns vorgeführt wird, das volle Gepräge des Romantischen an sich trägt, daß der Dichter von Anfang an den Boden für diese übernatürlichen Vorgänge vorbereitet hat und uns fortwährend den Glauben der Zeit an Zauberwesen, an das ganze Reich der Geister spüren läßt, die „wartend unter dünner Decke liegen und leise hörend heraufstürmen,“ so wird man zugeben müssen, daß Schiller meisterhaft das Unglaubliche glaublich zu machen gewußt hat, daß hier, wenn irgendwo, das von Lessing bezeichnete Ziel wirksam erreicht ist.

Wie mißlich ein solches Durchbrechen der natürlichen Welt im Drama ist, wenn es nicht in dieser Weise von der vollen Kraft hinreißender Begeisterung getragen wird, das zeigt z. B. Wildenbruchs Generalfeldoberst. Hier beruht an einem der wichtigsten Wendepunkte des Dramas der Entschluß Johann Georgs lediglich auf dem Hellsehen Genovevas. Schon dies ist offenbar ein Übelstand. Johannas Gestalt ist zwar von Wundern umgeben, aber nirgends hängt die dramatische Entwickelung daran. Noch schlimmer freilich ist dort die Art und Weise der Einführung. Da spürt man nichts von jener gewaltigen, sich ihres eigenen Selbst entäußernden und dadurch weltüberwindenden Begeisterung, weder bei Genoveva selbst noch bei Elisabeth, die sie zum Hellsehen veranlaßt; diese möchte vielmehr bloß aus dem prickelnden Ehrgeiz einer selbstsüchtigen Seele gern einen lüsternen Blick in die Zukunft thun, um zu wissen, ob der gewagte Schritt, zu dem sie ihren schwachmütigen Gemahl treiben will, glücklich ablaufen werde. So haben wir ein absichtlich und regelrecht angestelltes spiritistisches Experiment vor uns mit Hypnose und Suggestion, und dadurch wird die ganze Scene trotz mancher theatralisch höchst wirksamen Wendungen, künstlerisch herabgedrückt. Dazu kommt nun noch das bedenklich kleinliche Spiel mit dem Namen Friedrich: die hellseherische Jungfrau erschaut im Geiste, mehr als ein Jahrhundert durchfliegend, die Jünglings-

gestalt Friedrichs des Großen und seiner „Augen leuchtendes Licht,“ wie er in Schlesien siegprangend einzieht, ihre Zuhörer aber müssen bei dem Namen, den sie hinhaucht, an den Pfalzgrafen Friedrich denken und sich dadurch bethören lassen, diesen „Kartenkönig“ einen Augenblick für einen Mann zu halten; und an dieser bedauerlichen Schwäche des sonst so wackern Jägerndorfers hängt die ganze übrige Tragödie. Auch Johanna sieht III 4 weltgeschichtliche Thatsachen der Zukunft voraus, sie verkündet dem Könige das späte Verderben seiner „schuldbefleckten Enkel“ und dem Herzog von Burgund die glänzende Macht seiner Nachkommen:

„Sie werden herrschen auf zwei großen Thronen,
Gesetze schreiben der bekannten Welt
Und einer neuen, welche Gottes Hand
Noch zudeckt hinter unbeschifften Meeren.“

Aber da steht eine Prophetin vor uns, in schlichter Gottergriffenheit, und es dünkt uns ganz selbstverständlich, daß „der Völker und der Könige Geschick sonnenhell vor ihrem Kindesblick“ ausgebreitet liegt. Auch vermeidet es der Dichter weislich, an die Wahrheit ihrer Verkündigung oder an den Glauben ihrer Zuhörer Folgen für die dramatische Handlung zu knüpfen und dadurch die göttliche Eingebung zu verweltlichen. Eine Weissagung, so lange sie in diesem Sinne rein bleibt, lassen wir uns gefallen, selbst wenn sonst nichts Übernatürliches vorliegt, z. B. beim Tode Attinghausens oder in Egmonts prophetischem Traumbild. Sobald aber einzelne oder gar selbstsüchtige Zwecke daran hängen, lehnen wir sie entschieden ab. Es ist ein innerer Widerspruch, daß die Erhöhung der menschlichen Natur niedrigen irdischen Zwecken dienen soll. Viel besser ist in dieser Hinsicht Kleists Käthchen von Heilbronn, wo wirklich die innersten Tiefen eines Menschengemütes in Bewegung gesetzt sind; freilich leidet diese Gestalt wieder an anderen Gebrechen, die den reinen Genuß der Dichtung verkümmern.

Erscheint nach diesen allgemeinen Gesichtspunkten das Wunder in unserm Stücke als gerechtfertigt, so fragt sich doch

noch, welchen dramatischen Gebrauch der Dichter im Einzelnen davon gemacht hat. Lessing, der, wie wir sahen, für die Zulässigkeit solcher Wirkungen eintritt, behauptet doch bestimmt (Dramat. 2), alles, was zum Charakter der Personen gehöre, müsse auf dem Theater aus natürlichen Ursachen entspringen: „Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt, in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten.“ „Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen nach Maßgabe des einmal angenommenen Charakters genau abgewogen sein.“ Wenn dies wahr ist, so würde alle Kunst unsres Dichters verloren sein, sobald er dieser Forderung nicht gerecht geworden sein sollte, sobald sich also in Johannas Entschlüssen und Beweggründen, in ihrem Empfinden und Wollen Punkte nachweisen ließen, die aus der natürlichen, menschlich begreiflichen inneren Verknüpfung herausfielen und nur durch ein psychologisches Wunder zu erklären wären (wie dies z. B. bei dem Käthchen der Fall ist). Die Entscheidung liegt demnach in dem Charakter Johannas. Ist er wirklich natürlich angelegt und rein menschlich entwickelt, so dürfte nach dem eben Erörterten aus der Einführung der Wunderwelt dem Dichter keinerlei Vorwurf erwachsen.

4. Johanna.

Die Persönlichkeit der Heldin wird uns von Anfang an klar und bedeutend geschildert. Ein einfaches Hirtenmädchen wie sie ist, ragt sie aus ihrer Umgebung wunderbar heraus, körperlich mit reicher Schönheit geschmückt, geistig mit hohen Wundergaben gesegnet und von tiefem, ungewöhnlichem Sinne. Die Not Frankreichs, von der sie viel und oft erzählen hört, regt ihr Innerstes auf. Sie hängt mit schwärmerischer Inbrunst an ihrem Vaterlande, es ist ihr „das schönste, das die ew'ge Sonne sieht in ihrem Lauf, das Paradies der Länder, das Gott liebt wie den Apfel seines Auges,“ in dem Könige erblickt sie das höchste Urbild eines gottbegnadigten, volkbeglückenden Herrschers,

es ist „der König, der nie stirbt,“ „der den heiligen Pflug beschützt, der die Leibeignen in die Freiheit führt,“ „der den Neid nicht kennet, denn er ist der größte, der ein Mensch ist und ein Engel der Erbarmung.“ Als nun die Not anschwillt und das Vaterland hart am Rande der Vernichtung schwebt, da fühlt sie sich von Gott als Retterin berufen. Die Erscheinung der Mutter Gottes unter der heiligen Eiche, von der sie erzählt, ist nach der ganzen Anlage des Stückes offenbar als eine wirkliche Wundererscheinung, nicht als eine bloße Vision zu fassen, aber psychologisch wird damit der Boden des Natürlichen keineswegs verlassen, vielmehr ist die Begeisterung und Hingabe der Jungfrau auch ohne dies Wunder durchaus begreiflich. Die Wirklichkeit bietet genug Beispiele, daß in ähnlicher Lage Frauen von so heldenhaftem Geiste ergriffen worden sind. Man braucht gar nicht an Gestalten wie die alttestamentliche Deborah zu erinnern; die Geschichte, selbst unsers Jahrhunderts, liefert z. B. in den Freiheitskriegen bekannte Beispiele, und vor allem ist ja eben Johanna selbst zweifellos eine geschichtliche Persönlichkeit. Also das Wunder soll nicht ihren Entschluß begreiflich machen, er ist vielmehr auch ohnedies vollständig motiviert, sondern es trägt nur dazu bei, uns jene Zeit, in der man Wunder glaubte, lebhaft zu vergegenwärtigen. Auch hat es der Dichter nicht an solchen Zügen fehlen lassen, die den kriegerischen Geist der Heldin schon vorher zeigen, so in der Erwähnung des „Tigerwolfs,“ den sie bezwungen: „sie ganz allein, die löwenherz'ge Jungfrau, stritt mit dem Wolf und rang das Lamm ihm ab, das er im blutigen Rachen schon davontrug.“

Aber Schiller wollte keineswegs nur den sich gleichbleibenden heldenmäßigen Aufschwung einer ungewöhnlich angelegten weiblichen Natur schildern. Hätte er weiter nichts vorgeführt als eine Jungfrau, welche in hoher göttlicher Begeisterung zur Heldin und Prophetin wird, in die Schlacht zieht, ihr Vaterland befreit und ihren König krönt, ohne dabei von irgend einer Regung weiblicher Natur berührt zu werden, so würde er kaum eine andere Wirkung erzielt haben als das Staunen des Zuschauers,

daß so etwas innerhalb menschlicher Charaktere möglich sein solle, vielleicht sogar nur ein ungläubiges Kopfschütteln über die Darstellung eines Weibes, welches doch kein Weib ist. Er mußte sie deshalb durchaus wieder an die weibliche Natur knüpfen, und dazu benutzte er einen Zug, den ihm ebenfalls die Überlieferung bot, nämlich die Forderung strenger Jungfräulichkeit. Dieser Zug war durch Shakespeares Darstellung in Heinrich VI. und noch mehr durch Voltaires Pucelle niedrigem und frivolem Spott verfallen; Schiller ergriff ihn mit der ganzen Tiefe seines idealen Sinnes und sah sofort, daß er hierauf seine Tragödie aufbauen müsse. Zunächst erkannte er, daß diese beiden Seiten, göttliche Berufung zur Befreiung des Vaterlandes und Entsagung der irdischen Liebe, untrennbar und notwendig zusammengehören; jene göttliche Sendung und diese daran geknüpfte Bedingung machte er im Bewußtsein seiner Heldin zu Teilen desselben „furchtbar bindenden Vertrages." Indem sie aus dem Kreise, den die Natur dem Weibe gezogen hat, heraustritt und so die Schwäche des Geschlechts in sich tilgt, muß sie auch dem Glücke des Weibes entsagen; das erscheint als folgerichtig und selbstverständlich und wird absichtlich mit außerordentlicher Schärfe wiederholentlich hervorgehoben. Eine Seele, die ganz von einem Gedanken erfüllt ist, stößt notwendig alles andere von sich aus wie einen fremden widerstrebenden Stoff: nur ein in sich einiger, geschlossener Charakter kann das Große, das Göttliche vollbringen. Sie kann unmöglich zugleich die Kriegerin des höchsten Gottes sein, also Kraft und Geist vom Wirbel bis zur Zehe, und zugleich liebendes Weib, also schwach und hingebend. Dies ist ein Widerspruch, und wir sehen abermals, daß dasjenige, was als Forderung einer überirdischen Macht auftritt, doch nichts anderes ist als die innere Notwendigkeit der menschlichen Empfindung, daß also auch hiermit der Dichter nicht einen Schritt vom Wege der natürlichen Seelenentwickelung sich entfernt. Will er demnach seine Heldin wieder an die weibliche Natur knüpfen, so schließt dies notwendig eine Verletzung ihrer göttlichen Sendung ein, und hierin liegt der Konflikt, den das Drama vorführt.

Es ist somit klar, daß die Scene, in welcher Johanna der Liebe unterliegt (III 10), den Angelpunkt des ganzen Stückes bildet. Hier ist die nächste Frage, noch ehe die dramatische Bedeutung dieses Vorgangs näher erörtert werden kann, auf welche Weise der Dichter den Abfall der Jungfrau von ihrer Sendung, der in ihrer Liebe liegt, mit ihrem sonstigen Charakter vereinigt hat. Manche Erklärer meinen, ein solcher Anknüpfungspunkt sei überhaupt nicht zu finden. Der Dichter, sagt Fielitz S. 89, habe für Johannas Liebe auf eine innere Motivierung verzichtet, ja er habe sie als ein „psychologisches Paradoxon" hingestellt. Wenn diese Behauptung nur heißen sollte, daß ihre Liebe zu Lionel völlig unvermittelt auftritt, so würde sie etwas durchaus Unbestreitbares sagen: der Augenschein lehrt ja, daß Johanna in demselben Augenblicke, wo sie den englischen Feldherrn zum erstenmale in ihrem Leben ins Auge faßt, auch die überwältigende Macht jenes Gefühles in sich empfindet; und ebenso selbstverständlich ist es, daß nicht etwa, wie auch gemeint worden, für irgend einen andern Mann, z. B. Dunois, ein verwandtes Gefühl schon vorher sich geregt habe; nichts könnte ja zur Motivierung der Liebe weniger taugen als eine schon vorhandene andere Liebe. Aber der Sinn jener Behauptung geht vielmehr dahin, der Dichter habe nichts gethan und absichtlich nichts thun wollen, um es uns psychologisch verständlich zu machen, daß in solch einer Seele wie Johannas überhaupt der Funke der Liebesleidenschaft einschlagen und treffen und zünden könne; und dies muß ich entschieden bestreiten. Denn damit würde er von jenem oben bezeichneten Grundsatze, daß „in der moralischen Welt alles seinen ordentlichen Lauf gehen müsse," dem wir ihn bis dahin überall getreu sahen, abgefallen sein, und die Dichtung wäre dadurch um ein gut Teil ihrer inneren Wahrscheinlichkeit und Glaublichkeit und somit ihrer Wirkung gekommen.

Hätte Schiller diese für seine Dichtung so verwerfliche Absicht wirklich gehabt, wie hätte er uns denn dann seine Heldin zeichnen müssen? Der bloße Umstand, daß sie mit Bestimmtheit und Feierlichkeit versichert, sie werde nie dem Gefühl der Liebe

Raum geben, genügt dafür offenbar nicht. Denn unzählige Beispiele im Leben wie in der Poesie zeigen, daß die ernstesten Schwüre, ewig jungfräulich und unvermählt zu bleiben, ehe man die Hand umdreht wie Spreu verweht und zerstäubt sind, wenn nur im rechten Augenblick der Rechte sich zeigt. Und solch ein Abfall von dem früheren Vorsatz wird uns in der Dichtung ebensowenig wie im Leben als unnatürlich oder charakterlos erscheinen, sofern nur in der betreffenden Persönlichkeit diejenigen allgemeinen Eigenschaften nicht fehlen, die uns überhaupt an eine Liebe glauben lassen; der vorher ausgesprochene bewußte Wille kann bei einer Leidenschaft offenbar wenig ins Gewicht fallen, die eben das Gemüt seines Willens beraubt. Denn die Liebe des Weibes ist die völlige Hingabe seines Gemütes an den geliebten Mann. Ein Weib, das wahrhaft liebt, ordnet sich in demselben Augenblicke dem Manne unbedingt und schrankenlos unter und will und fühlt nichts anderes als das Glück, sich ihm hingeben zu können; die Fähigkeit dazu ist die notwendige Voraussetzung für die Entstehung einer wahren Liebe. Wollte uns also der Dichter ein weibliches Herz zeigen, welches wir diesem Gefühl für unzugänglich halten sollten, so mußte er ihr Eigenschaften leihen, die damit unvereinbar sind. Dies wäre entweder kalte Herzlosigkeit und Selbstsucht, etwa wie in der Königin Elisabeth, bei der jene Hingabe des Gemütes, die sich selbst vergißt in dem Geliebten, ein unausgleichbarer Widerspruch, ein „psychologisches Paradoxon“ sein würde. Daß dies hier unmöglich war, ist klar. Oder er mußte sie so amazonenhaft, von so ganz männlichem Geiste zeichnen, daß wir ihr das Gefühl freiwilliger, beseligter Unterordnung unter den Geist eines Mannes nicht zutrauen konnten.

Ein Blick in unser Stück lehrt, in wie hohem Grade Schiller hiervon das Gegenteil gethan hat. Nirgends ist Johanna eine unweibliche Männin, vielmehr tritt uns ein zartes und wahrhaft weibliches Gemüt überall entgegen. So vor allem in ihrer tiefen Bescheidenheit. „Wer hegt bescheidnern, tugendlichern Sinne als eure fromme Tochter,“ sagt Raimond zum Vater. „Ist sie's nicht, die

ihren ältern Schwestern freudig dient?" Dieser tief in ihrem Wesen liegende Zug wird auch durch den Charakter der Prophetin und begeisterten Gottesstreiterin nicht vertilgt; es ist derselbe Sinn, der aus ihrer Erzählung vor dem Könige spricht: „Ich bin nur eines Hirten niedre Tochter aus meines Königs Flecken Dom Remy," und der sie vor dem Erzbischof das Knie beugen läßt: „Legt eure priesterliche Hand auf mich und sprecht den Segen über eure Tochter." Ja auf der Höhe ihres Glanzes sagt La Hire, indem er um ihre Hand wirbt: „Johannas schönster Schmuck, kenn' ich sie recht, ist ihr bescheidnes Herz," und sie selbst bekennt: „Nicht verließ ich meine Schäfertrift, um weltlich eitle Hoheit zu erjagen." Auch in betreff ihrer äußeren Erscheinung hat der Dichter alles gethan, um uns daran zu erinnern, daß wir nicht eine aus dem Kreise der Weiblichkeit herausgetretene Walküre, sondern ein zartes, weiblich empfindendes Wesen vor uns haben. Wohl ist sie in der Schlacht furchtbar und ihre Erscheinung erhaben, so in jener Schilderung des Ritters Raoul: „wie eine Kriegesgöttin, schön zugleich und schrecklich anzusehen." Aber obgleich dann „ein Glanz vom Himmel die Hohe zu umleuchten scheint," und obgleich es „tödlich ist, der Jungfrau zu begegnen," so bekennt doch selbst Montgomery in seiner Todesangst:

„Furchtbar ist deine Rede, doch dein Blick ist sanft,
Nicht schrecklich bist du in der Nähe anzuschaun,
Es zieht mein Herz mich zu der lieblichen Gestalt."

Die Stelle ist bezeichnend für den Punkt, auf den es ankommt: ihre Rede ist furchtbar, in der That:

„Dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen
Verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag,
Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das mir
Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickt."

Die Worte, „hat sie in ihrer Gewalt,"*) sie spricht so wie der Geist sie treibt, aber sie kann nicht ihre ganze Natur ändern, sie kann nicht hindern, daß trotzdem die natürliche weibliche

*) Vgl. Klaucke, Aufsätze und Dispositionen, S. 209, der diesen Punkt treffend ausführt.

Milde aus ihren Zügen spricht, und daß sie, selbst von Blut und Tod umgeben, das „Rachschwert ihres Gottes“ in der Hand, den Zauber weiblicher Anmut um sich verbreitet. Dieser Eindruck aber erhöht sich natürlich, wenn sie das Schwert aus der Hand legt und sich, wie im dritten Akte, statt des Helmes einen Kranz aufs Haupt setzt: „Wie schrecklich war die Jungfrau in der Schlacht,“ sagt Burgund, „und wie umstrahlt mit Anmut sie der Friede.“ Hierzu gesellt sich nun ihre unwiderstehliche Herzensgüte und das rührend Kindliche ihres Wesens, das an vielen Stellen hervortritt. Und wie werden uns gerade diese Züge vergegenwärtigt! Nicht im Berichte oder Urteil anderer, nein vor unsern Augen bewährt sie ihr beglückendes, Frieden und Versöhnung stiftendes Thun. Zwei Versöhnungen sehen wir sie vollbringen. Der Herzog von Burgund empfindet II 10 sofort ihrer „süßen Rede schmeichlerischen Ton,“ den er freilich zunächst für die bestrickende Kunst einer arglistigen Sirene erklärt, aber er muß voll Verwunderung gestehen: „Ihre Rede ist wie eines Kindes,“ und kann auf die Dauer der holden Unschuld, die aus ihren Blicken spricht, und der „himmlischen Gewalt“ ihres Flehens nicht widerstehen. Noch herzgewinnender fast ist alsdann die tiefe selbstlose Güte, mit der sie III 4 die Versöhnung zwischen dem Herzog und Du Chatel zu stande bringt, und man fühlt es recht deutlich durch, wie sie in all diesem friedebringenden Thun sich dem natürlichen Triebe ihres Herzens überläßt.

Alle diese Züge hat der Dichter doch gewiß nicht ohne Absicht erfunden. Bei einem weiblichen Gemüt von dieser Art wird es uns, an sich betrachtet, sicherlich nicht befremden können, wenn sich ihr Herz einmal unversehens dem Strahl der Liebe öffnen sollte. Aber nun kommt der Gegensatz: sie darf nicht lieben; das ist in dem furchtbar bindenden Vertrag enthalten:

„Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!“

Hätte sie uns der Dichter als ein Wesen vorgeführt, dem wir Liebe überhaupt nicht zutrauen könnten, so würden uns solche Worte durchaus kalt lassen, wir würden sie fast als überflüssig empfinden und würden niemals um Johannas Herz zittern können. Ein psychologisches Interesse würde das Drama kaum gehabt haben. Nun sie aber als weiblich empfindend, als glückverbreitend, als liebenswert und liebeweckend vor uns steht, treffen uns jene Worte mit ganz anderer Gewalt: wir ahnen einen Konflikt, der ihrem Herzen droht. Sie selbst natürlich weiß nichts von solcher Gefahr. Ohne bisher nur die Möglichkeit einer Anfechtung zu ahnen, geht sie mit der vollen Sicherheit und Selbstgewißheit der Seherin durch das weltliche Treiben ihrer Umgebung dahin. Sie hat gefühlt, daß des Geistes Ruf an sie ergangen ist, ohne Schwanken glaubt sie sich stark genug, die daran geknüpfte Bedingung zu erfüllen, und wie es jedem ergeht, der von einer Idee mit übermächtiger, ausschließlicher Gewalt ergriffen und in diesem Sinne des Gottes voll ist, sie kennt nichts anderes, jede andere Stimme schweigt in ihr. Aber der Dichter will eben zeigen, daß solch ein erhöhter Zustand nicht völlig, nicht für immer den Sieg behaupten kann, die zurückgedrängte Natur muß einmal hervorbrechen, sonst stünde die Prophetin selbst außerhalb der Natur.

Also von einem Widerspruch mit ihrem sonstigen Charakter kann keine Rede sein, die Liebe steht im schönsten Einklange mit ihrem ganzen Wesen, es wäre wider die Natur, wenn eine so tief und zart, so selbstlos und bescheiden empfindende Seele nicht von der Liebe getroffen würde. Dabei ist es unverkennbar, daß gerade durch die Bethätigung der milden Züge ihres Herzens, wozu im zweiten und dritten Akte sich so ungezwungen Gelegenheit bot, ihr Gemüt in eine Stimmung versetzt wird, welche einer solchen Wendung leichter entgegenkommt. Hätte der Dichter die Vorführung der sie ergreifenden Liebe etwa schon unmittelbar nach der Montgomeryscene einfügen wollen, so würde sie offenbar weit weniger glaublich erschienen sein, weil bis dahin in Johannas Herzen sich gar nichts anderes als kriegerische Begeisterung hat

zeigen können; es würde für die Empfindung der Liebe der Übergang und damit die Glaubwürdigkeit mangeln. Nur muß man sich vor dem Irrtum hüten, als liege in den besprochenen Vorgängen des zweiten und dritten Aktes bereits „eine Trübung ihrer gottbegeisterten Seele," wie nicht wenige Erklärer wollen. Diese finden hier ein allmähliches Herabsinken von ihrem göttlichen Berufe. Auf der Höhe ihrer Aufgabe stehe sie in der Schlacht bei Vermanton, wo noch gar kein Mitleid in ihr erwacht sei;*) aber bereits Montgomery gegenüber und namentlich in dem Selbstgespräch nach seinem Tode zeige sie ein Mitleid, welches „schon der erste Schritt zum Bruch ihres Gelübdes" sei (Düntzer S. 107); so sinke sie von Stufe zu Stufe hinab, bis endlich die irdische Liebe in ihr Herz Eingang finde. Diese Auffassung beruht auf einem Mißverständnis, indem die aus ihrem Charakter sich ergebenden allgemeinen Ursachen, die einen Bruch des Gelübdes zur psychologisch unabwendbaren Folge haben, bereits selbst als eine Verletzung der Sendung aufgefaßt werden, was sie keineswegs sind. Keine ihrer Handlungen und keine ihrer Empfindungen bis zur Begegnung mit Lionel widerspricht im mindesten ihrer Sendung, sondern der Dichter zeigt uns nur mit bewunderungswürdiger Kunst diejenigen Seiten dieses Herzens auf, die uns erkennen lassen, daß es „der Himmel fühlend schuf." Wohl kann man sagen, daß das friedliche, sanfte, echt weibliche Thun, das sie ausübt, ihr Herz für den Eindruck der Liebe zugänglicher und empfänglicher macht, und insofern ist es richtig, daß der Dichter ein allmähliches Zurücktreten Johannas in die weibliche Natur vorführt. Aber darin besteht gerade seine Kunst und die ungemeine psychologische Wahrheit seiner Darstellung, daß die ersten Schritte, mit denen sie dies thut, sich völlig innerhalb der Aufgabe ihrer Sendung bewegen,

*) Gegen diese Aufstellung Breitsprechers („Johanna d'Arc und der schwarze Ritter." Breslau 1888) wendet Hubert Beckhaus („Zu Schillers Jungfrau von Orleans." Progr. Ostrowo 1890) mit Recht auch dies ein, daß wir von der „Schlacht bei Vermanton" nur durch Bericht erfahren, also von Johannas Gefühl gar nichts wissen können.

nicht im mindesten die Grenzen des „furchtbar bindenden Vertrags" streifen. Gerade deswegen überläßt sie sich diesen Regungen so willig und sorglos, ohne zu ahnen, daß durch die unbefangene Bethätigung dieses ihr erlaubten Teiles der weiblichen Natur ihr Herz unvermerkt auch für diejenigen Gefühle geöffnet wird, die ihr verboten sind. Wäre es nicht ihrem Wesen entsprechend, daß sie jene Werke des Friedens mit so holder Freude und selbstvergessener Güte vollbrächte, so wäre sie durch kein Band an die weibliche Natur geknüpft, und die Liebe bliebe unverständlich. Insofern also sind diese Auftritte in der That notwendige Vorstufen zur Lionelscene, aber es bleibt ein völliges Mißverständnis, daß irgend etwas davon eine „Verweltlichung" ihres Wesens bezeichnen oder ein „Schritt zum Bruch ihres Gelübdes" sein sollte. Daß ihr Mitleid mit Montgomery, welches auf ihr Handeln nicht den mindesten Einfluß ausübt, kein Abfall ist, kann durch Johannas eigene Worte aufs bündigste bewiesen werden. Denn wenn sie später, nach ihrem Fall, in der Beklemmung ihres Herzens ausruft (IV 1): „Bin ich strafbar, weil ich menschlich war? Ist Mitleid Sünde?" und alsdann sich selbst zurückweist: „Arglistig Herz, du lügst's dem ewigen Licht, dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht," so ist offenbar, daß sie die bloße Regung des Mitleids keineswegs als eine Sünde empfindet. Noch unbegreiflicher ist es, daß sogar die Versöhnungen, die sie stiftet, ihrem göttlichen Berufe zuwider sein sollen, dem sie vielmehr aufs herrlichste dienen. Ich würde es kaum für nötig halten, dies besonders hervorzuheben, wenn nicht wirklich manche Ausleger*) das Gegenteil behauptet hätten. Es genügt auch hier, zur Widerlegung

*) So Breitsprecher und Klaucke. Letzterer schreibt S. 213 in Bezug auf die Versöhnung mit Burgund: „Erkennen wir hierin noch die begeisterte Heldin, die gottgesandte Prophetin? Gehörte diese Handlung mit zu ihrem Berufe?" Es ist sonderbar, sagt Lessing bei ähnlicher Gelegenheit, daß dieselbe Sache so verschiedene Eindrücke zurücklassen kann. Ich wüßte im ganzen Stücke keine Scene zu nennen, wo ihr Beruf als begeisterte Heldin und gottgesandte Prophetin sich herrlicher offenbarte als gerade hier.

auf Johannas eigene Worte hinzuweisen, die es schlagend hervorhebt (II 10), daß „Frieden stiften“ und „Haß versöhnen“ nimmermehr „ein Geschäft der Hölle“ sein könne.

Ebenso unbegründet ist alles, was sonst zum Beweise des allmählichen Herabsinkens unserer Heldin von ihrem göttlichen Berufe angeführt wird. Nichts davon steht im Stücke, nur vorgefaßte Meinung kann es willkürlich hineinlegen und zwischen den Zeilen lesen. Man hat behauptet, daß ihr Herz sich Schritt für Schritt weltlichen Trieben und eigensüchtigen Begierden öffne. Düntzer z. B. erklärt S. 112, ihr Verstummen nach den Werbungen von Dunois und La Hire zeige, daß diese Eindruck auf sie gemacht hätten. Nicht zwar, fährt er fort, als ob sie Neigung für einen von beiden fühlte, „aber die Sehnsucht nach einem solchen Herzensbunde erklingt in ihrer Seele, sie fühlt sich verwirrt . . . und wird dem Könige gegenüber leidenschaftlich, eben weil sie fühlt, welcher Kampf sich in ihrem Busen erhoben hat, was sie sich selbst nicht gestehen will.“ „Sie betäubt sich fast selbst, um dem Kampfe ihres Innern sich zu entziehen.“ Sie fühlt, heißt es S. 211 in demselben Sinne, „Sehnsucht nach einer solchen seligen Liebe, wie jene beiden (ihre Bewerber) sie sich träumen, wie sie der König in der Sorel gefunden.“ Aber für alle diese Behauptungen bietet der Wortlaut des Stückes auch nicht einen Schimmer von Anhalt oder die leiseste Anknüpfung. Ihre Antworten auf die Werbung sind schlicht und einfach abweisend, nirgends zeigt sich ein Hintergedanke, nirgends eine Gebrochenheit ihres reinen Bewußtseins. Und damit noch nicht genug; Düntzer glaubt noch eine zweite Quelle der „Trübung ihrer Seele“ entdeckt zu haben, nämlich — „eitle Ruhmsucht.“ Diese zeige sich vor allem darin, daß sie die Erhebung in den Adelstand annehme, „was die gottbegeisterte Jungfrau nicht hätte zugeben dürfen.“ „Sie mußte den Adelstand abweisen, und daß sie schweigend ihn annimmt, ja ganz verstummt, zeigt, welchen Eindruck diese äußeren Glanz verleihende Erhebung auf sie geübt, daß der weltliche Schein sie anzieht.“ Ich weiß in der That nicht, wie man das Stück lesen muß, um so etwas hineinzulesen,

und ich kann Fielitz, dessen Widerlegung ich sonst durchaus zustimme, nicht einmal darin recht geben, daß Düntzers Annahme „auf den ersten Blick bestechend“ sei, da vielmehr der Augenschein sie als ganz haltlos erweist.*)

Alle diese Annahmen beruhen auf einem Mißverständnis der ganzen Scene, um die es sich vornehmlich handelt (III 4). Ich pflichte Fielitz durchaus bei, der S. 87 jeden innern Zwiespalt in Johannas Herzen vor der plötzlichen Liebe zu Lionel bestimmt in Abrede stellt. Und wie verständlich und begreiflich ist nun der ganze Verlauf des Gespräches. Johannas anfängliches Verstummen auf die Werbung der beiden Helden stimmt aufs schönste mit ihrer edeln, ungeschminkten Bescheidenheit überein; sie ist tief überrascht, sie ahnt gar nicht, daß jemand sie und ihr Thun liebenswert halten könne, weil sie, wie jede kindlich naive Natur, sich selbst nicht kennt; sie ist von jener unbewußten sittlichen Hoheit, die unser Dichter so oft und so herrlich gepriesen hat. „Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt,“ dies wunderbare Wort ist auch zu ihr gesprochen. Dazu kommt noch ein zweites. Denn abgesehen von der Überraschung ist es für sie auch nicht ganz leicht, solche Worte der Erwiderung zu finden, die zugleich bestimmt abweisend sind und doch den König und die „edeln Ritter,“ die sie durch ihre Wahl geehrt haben, nicht verletzen. Erst als die Worte der Sorel ihr zeigen, daß ihr Schweigen mißdeutet wird, spricht sie; und wie ruhig und gehalten ist ihre erste Antwort. Wenn sie sagt: „Was meine Wangen

*) Düntzer selbst fühlt, daß Johannas nachherige Worte, sie werde nach Vollendung ihres Werkes wieder als niedre Hirtin in ihre Heimat zurückkehren, ihre „Ruhmgier“ aufs bündigste widerlegen. Aber er hat ja sein beliebtes Ausgleichungsmittel leicht zur Hand, indem er (ohne jeden Anhalt) behauptet, diese Äußerung gehöre „wahrscheinlich zu den späteren Zusätzen des Dichters,“ und nicht übel Lust zeigt, sie zu streichen. — Bezeichnend ist auch seine Bemerkung zum Anfang des vierten Aufzuges, wo er von der Selbstanklage Johannas wegen ihrer Liebe zu Lionel sagt: „Daß sie schon früher ihre Gedanken dem Irdischen zugewandt, sie den Adel angenommen hat und die Sehnsucht nach Liebe in ihrer Brust geweckt worden, bleibt hier unberücksichtigt.“

färbte, war die Verwirrung nicht der blöden Scham," so muß es also etwas anderes gewesen sein, was sie erröten machte,*) was sie aber nicht nennt; offenbar ist dies der Unwille darüber, daß jene in ihr „nichts als ein Weib" erblicken. Mit bescheidenem Takte läßt sie zunächst diesen Unwillen nicht spüren, sondern weist nur die Anträge zurück, ohne Leidenschaft, jedoch höchst unzweideutig: „Ich bin die Kriegerin des höchsten Gottes, und keinem Manne kann ich Gattin sein." Aber noch dreimal wird in sie gedrungen, und es lohnt wohl, ihre Antworten zu vergleichen. Dem ehrwürdigen Erzbischof, der sie väterlich auf die von Gott gewollte Ordnung, auf die sanftere Natur des Weibes hinweist, weicht sie beinahe aus: sie könne noch nicht sagen, was ihr später der Geist gebieten werde, jetzt aber sei ihre Sendung noch nicht vollendet; man fühlt es ihren Worten an, wie sie das Gespräch, das sie peinigt, abbrechen möchte, ohne die Anwesenden, die die tiefste Regung ihres Herzens nicht verstehen, allzuhart zu verletzen; darum der scharfe Hinweis auf das politische Ziel: „Noch heißt mein Herr nicht König," darum der kriegerische Schwung in der Zusage:

„Geschäftig sind
Die Feinde rings, den Weg dir zu verschließen,
Doch mitten durch sie alle führ' ich dich!"

Aber vergebens! Dunois kann sich eine zweite bittende Frage nicht versagen, es erfolgt eine zweite Abweisung, ebenfalls in ruhiger, aber sehr bestimmter Form: wenn sie ihr Werk vollendet habe, so habe die Hirtin keine Stätte mehr bei den Großen der Welt. Abermals ist es, als wolle sie fort von diesem Gespräche, aber wieder umsonst; sie wollen und können sie nicht verstehen. Der König ergreift ihre Hand, und wie erniedrigend sind seine

*) Es ist daher unrichtig, wenn Klaucke S. 215 sagt: Die Sorel „sieht ja, daß jene jetzt nicht mehr die strenge Jungfrau ist, daß auch jene von weiblichen Gefühlen erregt werden kann und wie ein verschämtes Mädchen überrascht von solchen Worten errötet." Die Sorel *wähnt* dies allerdings, aber sie täuscht sich völlig.

Worte für sie: mit zärtlichen Farben malt er ihr das Glück der Liebe aus, für das er selbst ein so weiches Herz hat, er maßt sich an, ihr vorauszusagen, sie werde einst Thränen süßer Sehnsucht weinen und schließt gar mit der galanten Wendung: „Jetzt hast du rettend Tausende beglückt, und einen zu beglücken, wirst du enden.“ Da muß sich allerdings der Geist in ihr zürnend entrüsten, und ohne Rückhalt läßt sie in jenen sturmatmenden Worten ihrem ausbrechenden, lange verhaltenen Unwillen freien Lauf: „Der Männer Auge schon, das mich begehrt, ist mir ein Grauen und Entheiligung.“ Erschreckt bricht der König ab. — Wie kann man, wo jedes Wort so klar und trefflich motiviert ist, hier von einer Trübung ihres Bewußtseins, von einem innern Kampfe, von einer Selbstbetäubung reden? Augenscheinlich regt sich bis dahin kein irdischer Trieb in ihrem „gotterfüllten Busen.“ Wenn sie ausruft: „Mich preßt und ängstigt diese Waffenstille,“ so giebt sie nur ihrem tiefen Unbehagen über diese Liebesanträge und Liebesreden Ausdruck, die ihr innerlich zuwider und ein Greuel sind, und wenn sie hinzufügt: „Es treibt mich fort, daß ich mein Werk erfülle, gebietrisch mahnend meinem Schicksal zu,“ so ist dies nichts als die unbestimmte, auch sonst von ihr ausgesprochene Ahnung, daß sie im Kampfe den Tod finden werde, ein Gedanke, der auch ohne göttliche Eingebung in ihrer Lage fast von selbst sich aufdrängen muß. Nicht umsonst hat ihr auch der Dichter gerade in dieser Scene zum einzigen Male Worte hoher prophetischer Offenbarung in den Mund gelegt, indem sie mit entschleiertem Blicke Jahrhunderte der Zukunft überschaut, gewiß ein Zeichen, daß hier, wenn irgendwo, „der Himmel ganz ihr Herz erfüllt.“ Und um dies noch ausdrücklich zu besiegeln, giebt sie auf Dunois' Frage nach ihrem eigenen Glücke die fromme und schlichte Antwort: „Das Glück wohnt droben in dem Schoß des ewigen Vaters.“ Wenn sich nun unmittelbar hieran die Adelsverleihung und die Anträge schließen, so kann unmöglich dies Herz urplötzlich von weltlicher Ruhmgier und sinnlicher Liebessehnsucht ergriffen oder auch nur „angeweht“ sein.

Warum aber der Dichter gerade hier eine Scene dieses Inhalts einflocht, ist unverkennbar. Ihm lag daran, ehe er seine Heldin den verhängnisvollen Fall thun läßt, noch einmal möglichst scharf das völlig Unvereinbare dieses Fehltrittes mit ihrer göttlichen Sendung auszusprechen, und zwar durch ihren eigenen Mund. Darum bringt er sie in die Lage, ausrufen zu müssen:

„Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!"

Nun muß uns eine tiefe Besorgnis um sie erfassen, denn wir kennen nach des Dichters weiser Anordnung trotz solcher Versicherungen ihr Herz als empfindend, und wir sehen sie daher, wenn auch zunächst nur der Möglichkeit nach, einem Konflikt entgegengehen, der, wie uns hier schon klar wird, den Frieden ihres Herzens in seinen Grundfesten erschüttern muß.

Aber ehe uns die entscheidende Scene vorgeführt wird, sehen wir noch eine andere, geheimnisvolle Gestalt, die mit Johanna in Berührung kommt, den schwarzen Ritter, „das große Fragezeichen unserer Tragödie," wie Fielitz sich ausdrückt. Es ist unmöglich, die weitere Entwickelung von Johannas innerem Leben und Schicksalsgang zu verfolgen, ohne sich zuvor über die Bedeutung dieser vielumstrittenen und vielangefochtenen Figur verständigt zu haben. Die erste Frage ist: wer ist es? „Hätt' ich den kriegerischen Talbot in der Schlacht nicht fallen sehn, so sagt' ich, du wärst Talbot." Hiernach muß das Gespenst mit Talbot Ähnlichkeit haben, was zwecklos wäre, wenn es nicht an ihn erinnern sollte. Diese Auffassung wird unterstützt durch zwei Zeugnisse von Zeitgenossen Schillers. In dem Nachlasse von Karl August Böttiger (Gymnasialdirektor in Weimar und aus dem Goethe-Schillerschen Briefwechsel sattsam als „Freund Ubique" bekannt) fand sich ein Schriftstück mit der Überschrift „Bemerkungen über die Jungfrau von Orleans aus Schillers

Munde. D. 26. Nov. 1801," welches von Böttigers Sohn in seinem Buche „Literarische Zustände und Zeitgenossen" 1838 veröffentlicht wurde. Es spricht nichts gegen die Annahme, daß diese Bemerkungen, obwohl mancherlei Mißverständnisse darin sind, auf einem wirklichen Gespräch mit Schiller beruhen, welches sich Böttiger aus dem Gedächtnis aufzeichnete*) (Vgl. Fielitz S. 84 und Beckhaus S. 13 ff., wo man auch das Schriftstück ganz abgedruckt findet). In diesen „Bemerkungen," welche Angaben über dreierlei Pläne, die Schiller mit dem Stoff der Jungfrau gehabt habe, über die Person des Königs und der Johanna, über die Montgomeryscene sowie über die Vorgänge des vierten Aktes und einiges andere enthalten, heißt es in betreff des schwarzen Ritters: „Eigentlich dachte sich Schiller dabei den Geist des kurz vorher verschiedenen, als Atheist der Hölle zugehörigen Talbot." Ebenso berichtet der Schauspieler Heinrich Schmidt (s. oben S. 226), er habe Schillers erster Vorlesung der Jungfrau beigewohnt und bei dieser Gelegenheit habe Schiller zu der Gesellschaft gesagt: „Sie werden wohl leicht erkannt haben, daß ich mir erlaubt habe, in dem Schwarzen Ritter, bei dem ich nichts einzuwenden hätte, wenn man sich den eben abgeschiedenen Ritter Talbot darunter denken will, einen Geist heraufzuführen, wie es ja Shakespeare und Voltaire auch gethan haben."

Sind diese Äußerungen genau berichtet, so legte Schiller offenbar kein besonderes Gewicht auf diese Identität, und das wird auch durch einen Brief an Goethe aus dem Jahre 1803 (Nr. 913) bestätigt, aus dem hervorgeht, daß zwar für gewöhnlich

*) Böttiger selbst hatte bereits 1812 in der Minerva zwei „Briefe Schillers" an einen jungen Freund veröffentlicht, „der sich mit dem Dichter über diese Lieblingsdichtung unterhielt und ihm einige seiner Zweifel vorgetragen hatte." Diese Briefe sind augenscheinlich aus jenen „Bemerkungen" frei zusammengestellt, und haben also keinen selbständigen kritischen Wert. Die wichtigste Abweichung betrifft gerade den schwarzen Ritter, welcher hier mit einer Bestimmtheit für Talbot erklärt wird, die den oben angeführten Worten der „Bemerkungen" sowie dem Zeugnis des Schauspielers Schmidt widerspricht und daher gewiß auf Böttigers eigene Rechnung zu setzen ist.

das „Gespenst“ von demselben Schauspieler gespielt wurde, der den Talbot gab, daß aber Schiller kein Bedenken hatte, es gelegentlich einem andern zu übertragen. Er war danach der Meinung, daß das, was der Schwarze im Drama solle, sich am besten für Talbots Geist eigne, ohne daß es denselben gerade erfordere. Wir kommen hiermit zu der zweiten Frage: was will Schiller mit dem schwarzen Ritter? Weshalb führte er die Scene ein? Einen rein äußeren, nur auf die Zuschauer, nicht auf Johanna selbst abzielenden Zweck nimmt hier Fielitz an. Er meint, Schillers Absicht sei, daß die nächsten Ereignisse des Dramas, Johannas Fall durch ihre Liebe, und das Leiden, das ihr durch den Vater in Rheims widerfährt, deutlich als gottverhängte Schickungen aufgefaßt werden sollten. Da nun, wenn ein Geschick als vorherbestimmt bezeichnet werden soll, der Dichter dazu kaum ein anderes Mittel habe als das des Orakels, so liege die Bedeutung des schwarzen Ritters eben darin, daß er diese beiden Ereignisse mittelst der prophetischen Warnung („Gehe in keinen Kampf mehr — geh nicht nach Rheims, kehr' um, hör meine Warnung!“) dem Zuschauer als bevorstehend „signalisiere.“ Diese Ansicht hängt aufs engste mit der schon oben berührten Auffassung der Tragödie, insbesondere der Lionelscene zusammen, welche Fielitz aufgestellt hat. Er erblickt nämlich in der letzteren eine ausdrückliche Veranstaltung Gottes zu dem Zwecke Johanna zu prüfen. Sie habe im ersten Teile des Stückes ohne eigenes Verdienst, nur durch das ihr von Gott gegebene Naturell, als ein „von vornherein übernatürlich gutes Wesen“ jede Übertretung ihres Gelübdes vermieden, jetzt müsse sie „sich ausweisen, ob sie wert sei, dort oben groß zu sein.“ Darum habe der Dichter auf eine „psychologische Motivierung“ der Liebe verzichtet, sie solle „lediglich herbeigeführt werden durch den Willen der leitenden göttlichen Macht, durch Schicksalsbestimmung, gleichsam durch den deus ex machina.“ Ich halte diese Ansicht für durchaus unrichtig, denn sie nimmt dem Stücke das, was das Ergreifendste und Schönste in ihm ist, die tiefe seelische Teilnahme an Johannas Herzen. Wenn sie wirklich ein

„übernatürlich gutes Wesen“ ist, so kann uns für den Ausgang dieser „Prüfung“ kaum nennenswert bange sein. Gewiß können wir im religiösen Sinne jedes Leiden, das uns Menschen trifft, verschuldetes und nichtverschuldetes, eine Prüfung Gottes nennen, und so sagt Johanna: „Weil es vom Vater kam, so kam's von Gott, und väterlich wird auch die Prüfung sein.“ Aber dadurch, daß man Fielitz' Auffassung zufolge, so genau über die Absichten und Ziele solcher Prüfung unterrichtet wird und sozusagen dem lieben Gott in die Karten kucken kann, wird die ganze Sache zu einer Art Scheingefecht, dem das innerlich Ergreifende und Beängstigende fehlt. Fielitz selbst kann nicht umhin, die von ihm angenommene Motivierung als eine „freilich äußerliche“ zu bezeichnen, ja von Johannas herrlicher sittlicher Erhebung im fünften Akte braucht er den ans Ironische streifenden Ausdruck, sie werde jetzt „dem Ende ihrer Prüfung, man möchte fast sagen, dem großen Examen zugeführt.“ Aber der Dichter giebt keinen Anlaß zu so äußerlicher Auffassung, vielmehr ist nach der oben gegebenen Entwickelung Johannas Liebe keineswegs eine Schickung aus einer andern Welt, sondern ein Ausfluß ihres eigenen Innern, ihres im tiefsten Grunde wahrhaft weiblichen, liebefähigen Gemütes. Sie ist sicherlich ein „natürlich gutes“ Wesen, aber kein übernatürlich gutes. Demnach ist ihre Liebe nicht in irgend einem andern Sinne eine göttliche Fügung als jedes Ereignis und jeder Gedanke es ist: „In der moralischen Welt muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten.“

Wenn ich daher in den prophetischen Worten des schwarzen Ritters die von Fielitz gewollte Absicht nicht finden kann, so ist doch andrerseits klar, daß eine solche Weissagung und Warnung jedenfalls eine Bedeutung für das Folgende haben muß. Wir erkannten oben die Absicht des Dichters, uns in Besorgnis um Johannas Herz zu versetzen: die starke Betonung ihres Grauens vor dem Gedanken an der Männer Begehr, worin Fielitz seiner Auffassung zufolge nur den Ausdruck dafür fand, daß „der Gehorsam gegen das göttliche Gebot ihr keinen Kampf, keine Selbstüberwindung koste,“ hat danach vielmehr den Zweck, uns mit

Furcht zu erfüllen; und demselben Zwecke dient auch unsere Scene. Sie ruft in dem Zuschauer sowohl als in der Heldin die dunkle Ahnung eines drohenden Unheils wach. Die Erscheinung ist ihr unheimlich, eine Stimme, sagt sie, „redet laut in meiner tiefsten Brust, daß mir das Unglück an der Seite steht.“ Freilich trotzt sie dem bösen Geiste, und als er verschwunden ist, spricht sie ihre innere Festigkeit mächtiger als je aus:

„Wen fürcht' ich mit dem Schwerte meines Gottes?
Siegreich vollenden will ich meine Bahn,
Und käm' die Hölle selber in die Schranken,
Mir soll der Mut nicht weichen und nicht wanken!“

Aber gerade dabei erfaßt den Zuschauer aufs neue der Gedanke, daß auf so stolze Sicherheit häufig der Fall folge; und wirklich berichtet Böttiger, Schiller habe gesagt: „Immer sind die Menschen auf der höchsten Spitze stehend gefallen. Das widerfährt von dieser Scene auch der Johanna.“ Sie, die sich der Hölle gegenüber völlig sicher glaubte, unterliegt jetzt dem eigenen Herzen. Im ganzen Laufe des Dramas ist es das erstemal, daß solch eine Stimme böser Ahnung in ihr aufsteigt; sie fühlt sich erschüttert. Und wenn sie auch rasch ihren Mut wiederfindet, so ist es doch psychologisch wohl begründet, daß nach einer solchen augenblicklichen Unsicherheit ihr Herz, verwirrt wie es ist, unbewachter als sonst, dem nun folgenden Eindruck leichter erliegt.

Aber es genügt nicht zu wissen, was eine bestimmte Person in einem bestimmte Auftritte *soll*, wir müssen auch fragen, was sie *will*. Dieser Frage können wir uns auch bei einem Gespenste nicht entschlagen. Hamlets Geist hat eine ganz klare und bestimmte Absicht, sonst käme er nicht in die Erscheinungswelt zurück. Fielitz behauptet zwar, das Motiv, weshalb der Schwarze auftrete, bleibe unklar; aber das ist nur die Folge seiner Auffassung dieser Rolle sowie ihres Zusammenhanges mit der ganzen Handlung. Ich meine vielmehr, die Frage ist nach der obigen Entwickelung deutlich genug zu beantworten. Wenn man wissen möchte, was jemand *will*, wird man im allgemeinen

gut thun, zuzusehen, was er sagt und was er thut, und hiernach ist es ganz augenscheinlich, daß seine Absicht ist, Johanna in ihrem sicheren Selbstvertrauen irre zu machen und sie dadurch auch äußerlich von ihrer siegreichen Bahn abzulenken. Dies ist für einen Geist der Hölle sicherlich ein genügendes Motiv, und hier sieht man auch, warum der Dichter ihm die Gestalt Talbots lieh; denn in der That kann ja niemand ein stärkeres Interesse daran haben, daß Johannas Werk unvollendet bleibe, als eben Talbot. Höchst unbegründet sind die Bedenken gegen diese Annahme. Der Schwarze könne nicht Talbot sein, heißt es, da er fliehend auftrete, was dieses großen Feldherrn unwürdig sei. Aber er flieht ja gar nicht, sondern lockt sie in die Öde, um sie zu verwirren. Er dürfe sie nicht als die „Gewaltige" anreden, der nichts widerstehen könne, da er vorher ihr ganzes Wirken als ein „grobes Gaukelspiel" bezeichnet habe; überhaupt dürfe er nicht irdischen Dingen jetzt soviel Teilnahme schenken, da er mit „herzlicher Verachtung" alles Erhabenen und Wünschenswerten gestorben sei. Aber jene Ansicht beruhte eben lediglich darauf, daß er befangen war in der irrigen materialistischen Weltanschauung, wonach mit dem Tode alles vorbei sei und vom Menschen nichts als eine Handvoll Staub übrigbleibe. Jetzt weiß er, daß dem nicht so ist, jetzt empfindet er mit Ingrimm, daß sie wirklich eine Gewaltige ist, und er kommt, um ihr Werk, das Werk des Himmels, der Frankreich beschützt, zu stören und zu kreuzen. Es verschiebt den richtigen Gesichtspunkt, wenn man der Erscheinung statt dieser greifbaren, persönlichen Zwecke philosophische Ideen unterlegt. Fielitz nennt S. 90 den Geist Talbots den „Vertreter des Materialismus." Dieser „lähme schon durch seine bloße Berührung Johanna, die Verkörperung des Idealismus, und lege mit diesem Contagium in sie den Funken der irdischen Sinnenlust." Diese Deutung ist ebenso unpoetisch wie unphilosophisch. Es wäre dies ein völlig mystischer Vorgang ohne jede Anschaulichkeit, und es bedarf seiner gar nicht, da ihr Herz, weil es einmal fühlend geschaffen ist, auch ohne solches „Contagium" der Liebe zugänglich ist. Und warum soll denn der

Idealismus, wenn er, wie Johanna hier thut, die Versuchung des Materialismus entschieden von sich weist, durch ihn gelähmt und verunreint werden? Außerdem aber bleibt es höchst sonderbar, daß man einen Geist, der thatsächlich aus dem Jenseits kommt, als einen Vertreter des Materialismus fassen soll, der jedes Jenseits leugnet. Nein, er ist ein wirklicher, wahrhaftiger, „realer" höllischer Geist, nichts weiter.

Unrichtig ist danach auch die Auffassung, die z. B. Hettner vertritt: die Scene sei „die Darstellung der eigenen schwankenden Gedanken, der bangen Zweifel, die sich aus dem Abgrund des ringenden Innern der gottgesandten Jungfrau erheben, wie die Hexen im ehrsüchtigen Herzen Macbeths." Von Shakespeare abgesehen, dessen Hexen ebenfalls als reale Wesen gedacht sind, so ist für unser Stück diese Annahme schon deshalb unstatthaft, weil ein solcher Zwiespalt und banger Zweifel der obigen Entwickelung zufolge in Johannas Seele gar nicht vorhanden ist. Aber einen psychologischen Zusammenhang hat der Dichter allerdings hineingelegt. Denn wie die Erscheinung der Mutter Gottes, obwohl keine innere Vision, sondern ein wirklicher Vorgang, nur deshalb der Jungfrau zu teil wird, weil ihr Gemüt zur Aufnahme einer solchen Wirkung innerlich vorbereitet ist, so auch der Angriff des Schwarzen. Die Hölle wartet, so zu sagen, die rechte Zeit ab, um ihren Streich zu führen. Johanna hat, wie wir sahen, eine Zeit lang die kriegerischen Töne in sich schweigen lassen und ist sanft und weiblich gestimmt gewesen: sie ist nicht ohne schmerzliche Erregung und tiefste Entrüstung des Geistes daran gemahnt worden, wie ihre Umgebung sie sofort mißversteht, sobald sie sich nicht mit der unnahbaren Majestät der Gottesstreiterin umgiebt. Sie hat dann den höchsten kriegerischen Triumph gefeiert, indem der niebesiegte Talbot ihr erlegen ist. Durch alle diese Vorgänge ist ihr Gemüt mehr als gewöhnlich erregt und für jeden Eindruck empfänglich; und diesen Augenblick ersieht sich die Hölle, sie zu erschrecken. Hiermit stimmt auch vortrefflich, daß die Worte des Schwarzen nicht bloß warnen, sondern daneben auch, doppelzüngig, ihre Unwiderstehlichkeit hervor-

heben, ihr den siegprangenden Einzug in Rheims vorhersagen. Gerade dadurch wirken sie besonders beängstigend. Unbegreiflich ist es, wie man hat meinen können, es sei überhaupt kein böser, kein höllischer Geist, denn seine Warnung sei gut; wäre Johanna ihr gefolgt, also in keinen Kampf mehr und nicht nach Rheims gegangen, so würde sie das nun über sie kommende Elend vermieden haben. Dies ist durchaus verfehlt. Ganz abgesehen davon, daß es unter guten Geistern meines Wissens noch nie Sitte war, schwarze Rüstung zu tragen und mit „Nacht, Blitz und Donnerschlag“ zu verschwinden, so ist ja klar: folgte sie der Warnung, so konnte sie zwar vielleicht der Versuchung mit Lionel entgehen, aber sie wäre dann schwachmütig ihrer Sendung untreu geworden und konnte keinen Augenblick länger die Gottesstreiterin und Prophetin sein. Dann hätte wirklich die Hölle über sie triumphiert. Wenn also Johanna sagt:

„Es war nichts Lebendes. Ein trüglich Bild
Der Hölle war's, ein widerspenst'ger Geist,
Heraufgestiegen aus dem Feuerpfuhl,
Mein edles Herz im Busen zu erschüttern,“

so bezeichnet sie damit den Ursprung und den Zweck der Erscheinung so deutlich, daß es eigentlich keines Wortes der Erklärung weiter bedarf. Die Hölle will die Gottesstreiterin in der Mitte ihres Laufes hemmen. Es wäre, da einmal, wie Schiller bei Böttiger sagt, hier immer zwei Welten miteinander spielen, kaum zu verstehen, wenn sie dies nicht thäte. Natürlich hätte dazu jeder beliebige höllische Geist genügt; aber Schiller, als echter Dramatiker, wollte ihm so etwas wie individuelle Persönlichkeit geben, und deshalb machte er ihn zu Talbots Geist, ließ dies aber, wie es einem rechten Gespenste zukommt, absichtlich einigermaßen im Dunkel. In einem Drama, welches einmal den Boden der natürlichen Welt verläßt, war der Dichter berechtigt, ein solches Mittel anzuwenden, sofern es nur seiner Kunst gelang, die Geistererscheinung seinen Zuhörern glaubhaft und so zu sagen poetisch mundgerecht zu machen. Dies aber, möchte ich bestimmt behaupten, ist ihm gelungen. Die ganze Scene ist

von einem solchen Hauche gespenstischen Halbdunkels umwittert, die Worte des Schwarzen tragen so eindringlich das Gepräge des Fremdartigen, Unheimlichen und dabei Bedeutsamen, daß sie dem Ohre von selbst wie die Stimme eines übermenschlichen Wesens klingen. Wenn die äußere Einrichtung das Ihrige dazu thut, durch Umgebung, Färbung, Beleuchtung, so kann die richtige Wirkung kaum fehlen.

So ist klar, wer er ist, was er als dramatisches Motiv soll, und was er, als Persönlichkeit gedacht, seinerseits will. Zunächst freilich scheitert seine böse Absicht an der Festigkeit von Johannas Willen und Überzeugungskraft:

„Nicht aus den Händen leg' ich dieses Schwert,
Als bis das stolze England niederliegt."

Dies Wort ist so weit entfernt, irgend etwas von Überhebung oder Überschreitung ihrer Aufgabe zu enthalten (wie Düntzer und andere meinen), daß vielmehr damit aufs genauste ihre göttliche Sendung umschrieben ist, von der sie keinen Finger breit abweichen darf. Unmöglich kann Schiller, wie Böttiger behauptet, sich dahin geäußert haben, daß dies Wort ihren Auftrag vom Himmel überschreite und daher die Nemesis herausfordere.*) Denn es liegt nicht im mindesten mehr darin, als ihr ausdrücklich geboten worden war, wenn es z. B. im Prolog heißt, sie solle „den stolzen Überwinder niederschlagen" oder sie werde „diese frechen Inselwohner alle darniederkämpfen und wie eine Herde Lämmer vor sich jagen." Düntzer freilich will auch hierin aufs neue ein Zeichen erblicken, daß sie nicht mehr die reine Gottesstreiterin, sondern eine leidenschaftliche, von irdischer Ruhmgier erfüllte Kriegerin geworden sei, die es „für eine Ehrensache

*) Bei der falschen Lesart, die er dem Dichter in den Mund legt („untergeht" statt „niederliegt"), würde ja so etwas darin liegen können. Da diese Lesart aber im Widerspruch mit allen sonstigen Äußerungen Johannas steht und auch sprachlich sehr ungeschickt ist, so dürfen wir wohl annehmen, daß der ganze Gedanke lediglich auf Böttigers Rechnung kommt oder mindestens auf einem Mißverständnis beruht.

hält, ihr Werk, bei dem die Sendung Gottes fast ganz zurücktritt, zu vollenden." Aber diese Behauptung steht im lautesten Widerspruch gegen den Inhalt von Johannas Reden. Auch ihr „bitterer Groll" und „persönlicher Haß" gegen den „Unbekannten" können nichts für ihre Verweltlichung beweisen. Denn daß sie einen inneren Widerwillen, ja Abscheu gegen ihn empfindet, daß er ihr „verhaßt in tiefster Seele" ist, wie könnte das anders sein, wenn sie wirklich Gottes und er vom Bösen ist? Ohne Wirkung aber ist die Erscheinung nicht. Die Worte des Gespenstes haben sie einen Augenblick erschreckt, sie fühlt, daß eine feindliche Macht ihren Weg kreuzt, und eine unbestimmte Ahnung bevorstehenden, schweren Unglückes bemächtigt sich ihrer.

Nun folgt die Scene mit Lionel. Schlegel, Kotzebue und andere haben bekanntlich ihren Spott daran ausgelassen, daß die ganze Katastrophe, Johannas Schicksal, einzig und allein an der zu schwach befestigten Helmschnalle Lionels hänge. Solcher Spott ist heut verstummt, man hat erkannt, daß der Vorgang in wohlbegründeter Art vorgeführt wird. Nicht einmal das kann man Hoffmeister zugeben, daß „dem Zufall viel eingeräumt und alles auf die Spitze gestellt" sei. Denn der Dichter hat uns, wie besprochen, so vorbereitet, daß wir ein plötzliches Hervorbrechen des weiblichen Gefühls durchaus verstehen müssen. Ich wiederhole: nicht die Liebe hat er schon irgendwie keimen lassen, auch nicht durch Ruhmsucht oder den Trieb nach eitlem Schimmer die Heldin verweltlicht gezeigt (wie könnte auch eine Veräußerlichung ihres Wesens uns die innerlichste Empfindung des weiblichen Herzens glaubhaft machen sollen?), sondern nur die Fähigkeit der Liebe, gleichsam den Nährboden ihres Herzens für dies Gefühl, hat er mit innigen und zarten Strichen vorgeführt. Wir sollten in unsrer Scene das plötzliche Zünden des Funkens verstehen, deshalb zeigte er uns, daß zündbare Stoffe in diesem Herzen sind. Die Erschütterung durch den schwarzen Ritter macht nun, wie besprochen, ihre Empfänglichkeit noch größer. Ihr Blick hat dadurch die frühere sorglose Unbefangenheit ein-

gebüßt, sie sieht lebhafter, eindringlicher, unterscheidender dem Gegner ins Gesicht; und das Antlitz, das sie vor sich sieht, ist von der Art, wie sie noch keines erblickt hat: edel, männlich, erschüttert von dem tiefen Schmerz über den Verlust von Ehre und Sieg, und doch gefaßt und ohne Klage dem Tod entgegenblickend. Auch das vorhergehende Ringen, wobei das Blut in Wallung kommt und rascher durch die Adern fließt, ist von Bedeutung. So geschieht es, daß sie in dem Augenblicke, wo sie den Todesstreich führen will, plötzlich ihre Hand gehemmt fühlt: jener geheimnisvolle Funke von Menschenseele zu Menschenseele, den wir Liebe nennen, ist in sie übergesprungen. Es ist nicht bloß Mitleid, nicht bloß Zurückbeben vor der Tötung des Gegners, es ist Liebe. Als Montgomery vor ihr kniete, hatte sie klar das Gefühl, etwas Furchtbares zu thun: „Die Hand erbebt," sagte sie, „als bräche sie in eines Tempels heiligen Bau, den blühenden Leib des Gegners zu verletzen." Damals konnte sie hinzufügen:

„Doch wenn es not thut, alsbald ist die Kraft mir da,
Und nimmer irrend in der zitternden Hand regiert
Das Schwert sich selbst, als wär' es ein lebend'ger Geist."

Aber um dies zu können, mußte sie es „mit blinden Augen vollbringen," das Gefecht mit Lionel aber hat der Dichter absichtlich so gewendet, daß sie fast notwendig ihm ins Auge sehen muß. Seltsam, daß man darüber gestritten hat, ob es möglich sei, daß die Liebe in so plötzlicher Gestalt auftrete. „Vielfach wirken die Pfeile des Amor," sagt Goethe, der gewiß ein Kenner ist, „einige ritzen, und vom schleichenden Gift kranket auf Jahre das Herz. Aber rasch befiedert, mit frisch geschliffener Schärfe, dringen die andern ins Mark, zünden behende das Blut." In der That ist hier keine Grenze für die Zeitdauer anzugeben; ein Augenblick kann genügen. Es ist uns, wenn wir von solcher Liebe erfaßt werden, als ob plötzlich durch eine göttliche Offenbarung die ganze Seele des andern bis auf den tiefsten Grund sich uns aufthue; ungeahnt und mit unermeßlicher Gewalt kommt es über uns. So ergeht es unserer Heldin. Ein allmähliches Entstehen

der Liebe, eine Schritt für Schritt aufkeimende Neigung etwa zu einem Helden ihrer Umgebung, war für den Dichter völlig ausgeschlossen; denn einerseits wäre dann ihre Schuld nicht in der härtesten, belastendsten Form, der Liebe zum Feinde ihres Volkes aufgetreten, andrerseits wäre dadurch ihr Charakter notwendig von seiner Höhe herabgesunken. Deshalb mußte sie, wie Fielitz es ausdrückt, plötzlich wie vom Blitz von der Liebe getroffen werden, „von der ganzen vollen Liebe auf einmal, gegen die es im ersten Moment keinen Widerstand giebt.“ Κύπρις γὰρ οὐ φορητὸς ἢν πολλὴ ῥυῇ, heißt es in Euripides' Hippolyt. Mit Recht hebt auch Düntzer hervor, daß jedes Aufflammen der Liebe „ein geheimnisvolles Seelenrätsel sei, bei dem wir die Wirkung sehen, ohne ihren Ursprung verfolgen zu können.“

Daß in dieser Lionelscene eine Schuld Johannas liegt, ist offenbar, die ganzen beiden letzten Akte sind laute Zeugen dafür. Zwar die erste, von ihrem Willen schlechthin unabhängige, blitzartige Empfindung kann nicht als Schuld gelten; darum ist sie aber keineswegs „eine Schickung aus einer anderen Welt,“ sondern ein durchaus natürlicher psychologischer Vorgang und birgt nicht mehr und nicht weniger Geheimnisvolles in sich als jeder erste Gedanke der Sünde, der ja niemals das Ergebnis eines bewußten Willens ist. Bekannt ist Luthers Wort: „Gleichwie man nicht wehren kann, daß einem die Vögel nicht über dem Kopf herfliegen, aber wohl das, daß sie einem nicht auf dem Kopfe nisten, also kann man auch böse einkommende Gedanken nicht wehren, allein das kann man ihnen wehren, daß sie nicht in uns einwurzeln und böse Thaten herfürbringen.“ Johanna aber ist eben nicht imstande, den Funken im Augenblick, wie er ohne ihr Ahnen und Wollen in sie hineinschlägt, wiederum hinauszuwerfen, so daß er gar keinen Einfluß auf ihr weiteres Denken und Thun hätte. Mit Widerstreben zwar und mit dem starken Gefühl der Sünde, aber sie giebt sich der Liebe, die sie übermannt, hin; ja wir empfinden, wie sich rasch ein geheimnisvolles gegenseitiges Verständnis ihrer Seelen bildet. Denn auch

er ist aufs tiefste ergriffen und kann dem Zauber ihrer Persönlichkeit nicht widerstehen, ihr Anblick „dringt ihm an das Herz.“

„Mich jammert deine Jugend, deine Schönheit.“ —
„Mich faßt ein ungeheurer Schmerz um dich
Und ein unnennbar Sehnen dich zu retten.“

Bei ihr aber steigert sich die überwältigende Kraft der Liebe so sehr, daß im Anblick der drohenden Gefahr durch Dunois und La Hire ihr der angstvolle, erschütternde Ausruf entfährt: „Ich sterbe, wenn du fällst von ihren Händen.“ Hätte sie die Kraft, auszuführen, was sie, ehe es so weit kam, wollte: „Sie erhebt das Schwert mit einer raschen Bewegung gegen ihn,“ so wäre sie gereinigt, die Schwäche wäre überwunden, die Sünde von ihr gewichen. Dazu aber hätte sie der Dichter von anfang an völlig anders zeichnen müssen. Von dieser Johanna wäre solche Handlungsweise nicht nur widrig und abscheuwert (wie sie es bei jeder wäre), sondern auch unverständlich und ein Widerspruch mit ihrem Charakter. Der Dichter hat also hier zweierlei erreicht: erstens empfinden wir, daß diese Johanna in dieser Lage fallen muß. Daß der Funke in sie einschlägt, mag man in gewissem Sinne zufällig nennen; nämlich nur in betreff der Zeit und Gelegenheit, denn geschah es nicht heut und hier, so geschah es eben ein andermal; unterliegen aber mußte sie, sobald er einschlug, ihrem Charakter zufolge notwendig. Das ist das eine; zweitens aber empfinden wir ebenso deutlich, daß diese Schuld notwendig der Heldin als eine unermeßlich große erscheinen muß. Sie hat die beiden Bedingungen, an die ihre Berufung geknüpft war, völlig gebrochen: sie hat der „ird'schen Liebe“ nicht widerstanden, und sie hat den Feind geschont. So hat sie sich mit dem furchtbaren Bewußtsein belastet, für den Feind ihres Volkes entbrannt zu sein, und fühlt sich daher als völlig unwürdig und abgefallen. „Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!“ das ist die Stimmung, die sich ihres zerrissenen Herzens bemächtigt. Das Ergreifendste aber an diesem Zusammenhange ist, daß die Liebefähigkeit Johannas, welche sie vor unsern Augen in so tiefe Qual stürzt, gerade diejenige Eigenschaft ist, die wir an ihr nicht

entbehren können, wenn sie überhaupt ein Gegenstand unsrer Teilnahme sein soll. Sie muß in den Kreis der weiblichen Natur zurück, sonst bliebe ihre Gestalt fremd und kalt, und sie kann nicht anders zurück, als durch einen Fehltritt, der sie tief unglücklich macht. So sehr sie selbst wünschte, nicht gefallen zu sein, der Zuschauer kann es nicht wünschen, denn sie würde dann zu den „körperlosen Geistern“ gehören, „die nicht fühlen, die nicht weinen,“ sie würde sich „an kein Geschlecht der Menschen anschließen,“ und ihr Panzer würde dann wirklich „kein Herz decken,“ wie sie, sich selbst nicht kennend, gemeint hatte. Sie wäre menschlich abstoßend und dichterisch unbrauchbar.*)

Also fallen muß sie. Aber freilich, ganz unterliegen darf sie nicht, wenn uns nicht ihre Sendung überhaupt als trügerisch erscheinen soll; unterläge sie ganz, d. h. könnte sie ihre Liebe

*) Welch ein Grad von Mißverständnis zuweilen unserm Dichter entgegengebracht worden ist, zeigt z. B. Vilmars Beurteilung. Wenn er findet, die religiöse Begeisterung der Jungfrau sei „nicht viel mehr als Phrase,“ wenn er die Scene mit Montgomery „ungemein matt,“ die mit dem Herzog von Burgund „eine wunderliche Explikation“ nennt, so sind das Geschmacklosigkeiten, die ich nur gelegentlich hier anführe, um ernstlich vor einem Buche zu warnen, das Schillers Meisterwerke durchweg mit so anmaßender und häßlicher Beschränktheit bespricht und immer noch neue Auflagen erlebt. Schlimmer aber ist es, wenn er es für einen der „schwersten Fehler“ erklärt, „daß Johanna im Kampfe zwischen himmlischer Begeisterung und irdischer Liebe der letzteren unterliegt, während es ganz nahe lag und fast unvermeidlich war, den Fall der Jungfrau (ihre Gefangenschaft und ihren Tod) dadurch zu motivieren, daß sie hingerissen von weltlicher Ehre ihren ursprünglichen himmlischen Beruf überschreitet.“ Dem Verfasser ist also keine Ahnung davon aufgegangen, daß ohne Johannas Liebe zu Lionel für Schiller schlechthin kein Motiv gewesen wäre, sein Stück überhaupt zu schreiben. — Auf derselben Stufe der Einsicht steht Platens bekanntes Epigramm, in welchem er Schiller zuruft: „Etwas weniger, Freund, Liebschaften!“ und es „zu stark“ findet, daß „selbst die begeisterte Jungfrau sich noch verliebt, furchtbar schnell, in den brittischen Lord.“ Beiläufig gesagt steht es einem so kleinen Manne, wie Platen neben Schiller ist, gar nicht hübsch zu Gesichte, den letzteren mit Freund anzureden; er konnte immer „Meister“ sagen.

nicht überwinden, so würden wir nicht an die ursprüngliche Reinheit ihres Bewußtseins glauben können. Ein Herz, das wirklich einmal von so hoher Begeisterung voll war, kann sie schwerlich ganz wieder verlieren. Es steht demnach so: fiele sie gar nicht, so käme die Natur nicht zu ihrem Rechte, und die Entwickelung könnte uns nicht rühren; unterläge sie völlig, so käme der Geist nicht zu seinem Rechte, und die Entwickelung könnte uns nicht erheben. Darum wird uns im vierten und fünften Akte die Selbstüberwindung und Läuterung der Heldin vorgeführt. Meisterhaft zeichnet uns der Dichter zunächst, wie sie sich innerlich verzehrt, wie sie inmitten all des Herrlichen, das sie vollendet, sich aus dem jubelnden Gedränge fortstehlen muß, „die schwere Schuld des Busens zu verhehlen." Denn noch hat sie ihre Neigung nicht überwunden, noch wirkt das süße Gift der Liebe verführerisch in ihrem Herzen fort, ihre Gedanken schweifen ins brittische Lager zu der Heldengestalt des Geliebten, und die weichen Klänge der festlichen Musik „zaubern ihr sein Bild hervor." Aber sie empfindet dies alles als eine schwere Schuld und es entringt sich ihrer gequälten Seele der Wunsch, sie möchte niemals den Hirtenstab mit dem Schwerte vertauscht, niemals den „furchtbaren Beruf" der Gottesstreiterin auf sich genommen haben. Man verkennt die Natur ihres tiefen Schmerzes, wenn man in dieser wehmütigen Sehnsucht nach der Zeit ihrer Unschuld, in diesem Aufstöhnen ihres Herzens: „Ach, es war nicht meine Wahl!" einen „Groll" gegen Gott erblickt. „Jede Spur frommer Verehrung des göttlichen Willens," sagt Düntzer S. 234, „hat die Verzweiflung ihres Unglücks aus ihrer Seele getilgt; sie grollt der Himmelsjungfrau, die sie in die Not gebracht hat." Nein, ein solches Gefühl hat in ihrem Herzen keinen Raum; dazu ist das Bewußtsein ihrer Schuld in ihr viel zu deutlich.*)

*) Man hat vielfach auf die Ähnlichkeit dieser Strophen mit Schillers Gedicht „Kassandra" (1801) hingewiesen. Aber man darf auch die Verschiedenheit des Tones nicht außer acht lassen: „Schweres hast du mir beschieden, pythischer, du arger Gott!" So übereinstimmend die erste dieser

Ergreifend ist alsdann der Gegensatz, in dem sie sich zu der Sorel fühlt; wie in einem Spiegel sieht sie hier das beseligende Bild einer glücklichen Liebe. Die Geliebte des Königs gesteht ihr ein, daß sie in all dem Jubel des Volkes doch immer nur den einen fühle und sehe, der ihr „schwaches Herz“ ganz erfülle. „Er ist der Angebetete,“ ruft sie entzückt aus, „ihm jauchzt das Volk, ihn segnet es, ihm streut es diese Blumen, es ist der Meine, der Geliebte ist's!“ Und wenn sie so warmherzig in Johanna dringt: „O könntest du ein Weib sein und empfinden!“ und hinzufügt: „Doch dir ist keiner der Geliebte! Dein Herz ist ruhig“ u. s. w., wie furchtbar muß dabei das Gefühl der Wirklichkeit die Jungfrau überkommen, wie muß beinahe jedes Wort in dieser Scene sie mit zerschmetternder Gewalt treffen. Ebenso fassungslos steht sie den Rittern gegenüber, die sie zum Krönungszug abholen wollen, und dieser Auftritt bereitet schon die Wirkung der nahenden Katastrophe vor; es erweckt eine schmerzliche Vorahnung, daß hier gerade derjenige, der am reinsten ihre selbstlose Herzensgüte erfahren hat, Du Chatel, sie sofort aufgiebt, oder vielmehr zeigt, daß er nie an sie geglaubt hat. Sie kann niemandem ihre Schuld gestehen, und doch fühlt sie, daß eine Buße, eine Sühne für sie notwendig ist. Es könnte jetzt welches Unheil auch immer, Schmach und Verachtung, Pein und Tod, auf sie hereinbrechen, sie ist in der Seelenverfassung, daß sie alles, alles nur als eine gottverhängte Strafe ihrer, wie ihr dünkt, unermeßlich großen Schuld fühlen würde. Und nun tritt vor der Kathedrale in Rheims ihr eigener Vater auf und beschuldigt sie höllischer Künste, des Abfalls von Gott und seinen Heiligen. Es ist ganz selbstverständlich für jeden Leser, daß sie verstummen muß. Man hat vielfach großen Wert darauf gelegt, daß die Fragen des Vaters zweideutig sind, denn sie lauten nicht bestimmt dahin, ob der Himmel oder die Hölle sie auf ihre kriegerische Laufbahn gerufen habe, sondern

Zeilen mit unserm Monologe ist, so völlig unmöglich wäre die zweite in Johannas Munde. Kein Wort des Vorwurfs, nur Schmerz und Klage kommt über ihre Lippen.

ganz allgemein: „Gehörst du zu den Heiligen und Reinen?“ und nachher: „Sprich, du seist schuldlos, leugn' es, daß der Feind in deinem Herzen wohnt.“ Ihr Verhalten wird ja dadurch noch näher gelegt, aber von wesentlicher Bedeutung ist dies keineswegs, ihr Verstummen hängt davon nicht ab: sie kann jetzt unter keinen Umständen, auf keine irgendwie gestellte Frage sich für unschuldig erklären.*)

Durch die Sühne, die sie so auf sich nimmt, wird ihr Herz beruhigt. Drei Tage und Nächte schweift sie verlassen in der Öde, im Sturm und Wetter umher, nur von der treuen Seele Raimond begleitet. In der Einsamkeit findet sie ihr volles Bewußtsein wieder, die Schwäche des Herzens wird siegreich überwunden. Mit erschütternder Naturwahrheit hat hier der Dichter ihre Erhebung und Selbstüberwindung mit dem Leben der äußeren Natur verknüpft. Wem wäre es nicht schon begegnet, daß er, von Schmerz und Sorge bedrängt, von des Lebens Mühen und ewiger Qual gepeinigt, oder zerrissen von bitterer, selbstquälerischer Reue, in der Größe und Erhabenheit oder auch in der Lieblichkeit der Natur Trost gefunden hätte? Wenn wir hinaustreten unter den funkelnden Nachthimmel, an die tosende See, oder in das duftige Waldesdunkel mit seinem geheimnisvollen Rauschen, so fühlen wir, wie aus der Berührung mit der großen Mutter Natur, gleichsam aus ihrem ewigen Odem, eine neubelebende stärkende Kraft, in uns überströmt, wie alles Menschliche uns kleiner erscheint und wir uns unser selbst besser bewußt werden. So geht es unserer Heldin. Der furchtbare Sturm, dessen majestätischer Donner die Erde erbeben machte, er bewirkt, daß Ruhe in ihr Herz einzieht, sie fühlt jetzt, daß das Irdische mit seiner Lust und Qual wie eine Hülse von ihr abfällt und sie nicht ernstlich mehr berühren kann. So steht sie in jener Scene (V 4) vor uns, in ihrem Gespräche mit Raimond, welches zu dem Erhabensten, sittlich Größten gehört, was je aus eines

*) Unglaublich, daß Julian Schmidt meint, sie schweige, weil sie wirklich an ihrer Sendung irre geworden sei, nicht wisse, ob die ursprünglichen Erscheinungen himmlisch oder höllisch gewesen seien.

Dichters Feder geflossen ist. In der Öde, sagt sie, lernt' ich mich erkennen:

„Da, als der Ehre Schimmer mich umgab,
Da war der Streit in meiner Brust; ich war
Die Unglückseligste, als ich der Welt
Am meisten zu beneiden schien. — Jetzt bin ich
Geheilt, und dieser Sturm in der Natur,
Der ihr das Ende drohte, war mein Freund,
Er hat die Welt gereinigt und auch mich.
In mir ist Friede — Komme was da will,
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt."

Damit ist denn auch jenes felsenfeste Vertrauen auf den Sieg des Guten in ihr Herz eingezogen, welches uns immer ergreifend berührt. Jener unerschütterliche Idealismus, der in Schillers Dichten wie in seinem Leben so überwältigend hervortritt, feiert hier seinen höchsten, weihevollen Triumph, im Gewande des innigsten, gläubigsten, kindlichsten Gottvertrauens. „Der die Verwirrung sandte, wird sie lösen," das ist ihr schlichtes Bekenntnis. „Es war kein Irrtum, eine Schickung war's." So ist ihr denn nichts mehr Zufall in ihrem Schicksal, sie weiß, daß ohne Gottes Willen „kein Haar vom Haupt des Menschen fällt," und weist Zagheit und Ungeduld mit tiefer innerer Ruhe von sich. „Siehst du dort," fragt sie ihren Begleiter, dessen Blick das irdische Band noch umhüllt,

„Siehst du dort die Sonne
Am Himmel niedergehen? — So gewiß
Sie morgen wiederkehrt in ihrer Klarheit,
So *unausbleiblich* kommt der Tag der Wahrheit."

Aber dieser Sieg über sich selbst soll sich auch vor demjenigen bewähren, der ihr Herz damals ins Schwanken gebracht hatte. Als sie vernimmt, daß sie zu Lionel geführt werden soll, ruft sie verzweiflungsvoll aus: „Ermorde mich gleich hier, eh du zu Lionel mich sendest!" Ich meine, man thut der Heldin unrecht, wenn man in diesem Erschrecken lediglich die Furcht vor einem Rückfall, vor einem neuen Aufflammen ihres Liebesgefühls

sieht. Es ist vielmehr vor allem die höchst begreifliche Angst der Scham, vor den treten zu müssen, der, der einzige Sterbliche, um ihre Schwachheit weiß. Aber auch dieser schweren Prüfung unterzieht sie sich, und nicht einen Augenblick weicht die Festigkeit ihres Herzens von ihr. So hat sie ihre Laufbahn vollendet, und indem der Himmel sie noch einmal mit dem vollen Glanze des Wunders umleuchtet, rettet sie das Vaterland und sinkt im verklärenden und zugleich sühnenden Tode dahin.

Wohl jeder Leser hat die unmittelbare Empfindung, daß der Punkt, der diesen hier veranschaulichten Schicksalsgang Johannas zu einem tragischen macht, in der Lionelscene liegt. Und doch könnte grade hier ein Zweifel stattfinden. Zwar die Bestandteile des Tragischen, wie sie in der Einleitung (I, S. 15 ff.) entwickelt wurden, sind beide vorhanden, da der tödliche Ausgang vorliegt und Johannas Schicksal aus ihrem Charakter hervorgeht. Aber die Frage ist nicht abzuweisen, ob ihr Tod sich auch als eine Folge dieser Wendung ihres Schicksals herausstelle, wie dies sonst bei tragischen Helden der Fall ist. Der durchschlagende Unterschied besteht darin, daß jene andern schuldbeladen dahingerafft werden, so daß ihr Tod als eine Sühne und somit als eine Folge ihres Vergehens erscheint, während Johanna bereits völlig entsühnt und gereinigt dasteht, innerlich den Sieg über ihre Schwäche und damit den Frieden gewonnen hat, als der Tod sie ergreift. Man hat daher den Ausdruck gebraucht, ihr Tod sei nicht Sühne, sondern Lohn, er sei die Verklärung, die „Kanonisierung" ihrer Tugend.*) Dies ist zwar vollkommen richtig, aber trotzdem ist jener tragische Zusammenhang vorhanden und die Lionelscene wirklich das tragische Ziel des Ganzen. Man lege sich zunächst nur einmal die Frage vor, ob, wenn die Scene fortfiele, uns der Tod der Heldin noch als

*) Dies im Anschluß an die Worte in Böttigers Bericht: „Am Ende ist doch der ganze Handel mit der Verliebung nur eine Prüfung. Nur die geprüfte Tugend erhält zuletzt die kanonisierende Palme."

ein Erfordernis des Stückes erscheinen würde; ich meine, die meisten Leser werden mit Nein antworten. Ließe der Dichter sie, ohne sie in Schuld zu bringen, von den Feinden gefangen werden, sich wunderbar befreien und alsdann im siegreichen Kampfe fallen, so trüge ein solcher Tod den vollen Charakter des Zufälligen an sich; jetzt dagegen wird er vom Leser als unentbehrlich für den Abschluß des Ganzen empfunden. Er darf zwar keineswegs als Strafe ihrer Verschuldung angesehen werden, aber die Verschuldung ist es trotzdem, die ihrem ferneren Leben entgegensteht. Die Gründe liegen in Folgendem: zunächst ist zu bedenken, daß der Konflikt, der ihr ganzes Wesen in Aufruhr brachte, zwar durch ihre Selbstüberwindung eine Lösung gefunden hat, daß dieser Lösung aber immerhin das unbedingt Endgiltige fehlt, das eben allein der Tod in sich schließt. Wir sahen oben, daß ihr Fall sich als eine notwendige Folge ihres Charakters herausstellte, es sind aber diejenigen Eigenschaften ihres Gemütes, welche diesen Fall bedingten, dieselben geblieben, wir können also nicht aufhören für sie zu zittern. Es trifft hier jene Bemerkung Hartmanns über die tragische Lösung zu, die ich in der Einleitung (I, S. 39) angeführt habe: daß nämlich, so lange das irdische Leben daure, zwar ein einmaliger Aufschwung zur vollen Freiheit möglich sei, daß dieser aber leicht mit der Rückkehr in die irdische Welt endige, welche den „ihr mit tausend Banden verhafteten Geist“ wieder zu sich zurückziehe; zu einem definitiven Aufschwung gehöre notwendig, daß diese Bande für immer durchschnitten werden, was eben nur durch den Tod möglich sei.

Andrerseits ist auch ein Weiterleben Johannas überhaupt schwer vorstellbar. Wäre sie nicht gefallen, sondern unbeirrt auf ihrer Bahn geblieben, hätte ihr Werk vollendet und Frankreich bezwungen dem König zu Füßen gelegt, so würde kein Grund ihres Todes vorhanden sein; es müßten denn, wie in der Geschichte, ihre Gegner, die Engländer, Macht über sie gewinnen oder etwa der Unglaube der Ihrigen ihr den Untergang bereiten. Da aber Schiller diese beiden äußerlichen Konflikte nicht wollte, sondern sie mit ihrem eigenen Herzen in

Zwiespalt setzte, so kann die gefallene Prophetin zwar sich wieder erheben, sie kann aufs neue und in tieferem Sinne zur Heiligen werden, verklärt durch das Läuterungsfeuer innerlicher Selbstüberwindung, aber sie kann nicht mehr leben; denn sie ist weder als Gottesstreiterin unter den Großen und Mächtigen ferner zu denken, noch zurückgekehrt unter den einfachen Landleuten ihrer Heimat. In beiden Fällen würde sie fremd und unbegriffen unter ihrer Umgebung stehen; sie würde ihnen nicht einmal eine Erklärung über ihr Verhalten in Rheims, welches alle an ihr irre machte, geben können; ihre Schuld zu nennen würde ihr unmöglich sein, wie sie sie selbst Raimond gegenüber unausgesprochen ließ. Man sieht, daß dies alles, ganz abgesehen von der dramatischen Unbrauchbarkeit und dem Widerspruch der Geschichte, auch nach der Charakteranlage Johannas als höchst ungeeignet erscheinen müßte.

Ich höre den Einwand, ihre Seele sei im fünften Akte so beruhigt und friedevoll, daß sie recht gut als weiterlebend gedacht werden könne; wer da sagen dürfe: „In mir ist Friede, komme was da will, ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt,“ der dürfe zwar gewiß nicht vor dem Tode beben, aber ebensowenig, wenn es sein müsse, vor dem Weiterleben. Gewiß, sie bebt auch nicht davor und würde ohne Zweifel auch das getragen haben; aber gerade eine Stimmung wie diese, mit ihrer völligen tiefen Überwindung aller irdischen Leidenschaft, wo sich das Gemüt von keinem „innern Sturm und äußern Streite“ mehr berührt fühlt, erscheint uns ganz von selbst am natürlichsten als eine Vorstufe, als ein Vorbote des Todes, eben weil wir uns einen irdischen Lebenszweck dabei nicht mehr vorstellen können. So spürt man es auch hier vernehmlich genug in den Worten Johannas, daß sie sich schon als halb Verklärte fühlt, deren Stätte nicht mehr auf Erden ist. Wenn sie sagt:

„Ein Tag wird kommen, der mich reiniget,
Und die mich jetzt verworfen und verdammt,
Sie werden ihres Wahnes inne werden,
Und Thränen werden meinem Schicksal fließen,“

so klingt dies sehr deutlich wie eine Vorahnung des Todes; mit Recht sagt sie: „Mein Schicksal führt mich, sorge nicht, ich werde ans Ziel gelangen, ohne daß ich's suche.“ Und ebenso ruft sie V 10 prophetisch aus: „Mein Volk wird siegen, und ich werde sterben.“ So hat der Dichter uns ihren Tod klar genug vorausgezeigt, wir sollen ihn als etwas empfinden, was so sein muß. Er tritt ein, unmittelbar von Gott gewollt, als die einzige befriedigende Lösung des dramatischen Konflikts.

Aus dieser Entwickelung ist aber allerdings ersichtlich, daß der innere Zusammenhang im Geschicke Johannas sich ganz erheblich von der sonstigen Anordnung in der Tragödie unterscheidet. Vornehmlich ist es die Art und Weise ihrer Verschuldung, die dies bewirkt. Man nehme nur an diesem Worte keinen Anstoß. Es ist in der Einleitung (Band I, S. 21 ff.) ausgeführt und durch unbestreitbare Beispiele veranschaulicht worden, daß zum Begriff des Tragischen eine Schuld nicht notwendig gehöre. Trotzdem darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn thatsächlich den meisten tragischen Helden eine Schuld anhaftet; denn es handelt sich ja stets um einen Kampf, wo Mensch gegen Mensch, Eigenwille gegen Eigenwille anprallt; da reißt Selbstsucht und Verblendung den Handelnden dahin, daß ihm die Grenze zwischen Recht und Unrecht schwindet, und selten, sehr selten wird der Mensch gefunden, der aus solchem Streit „die Seele hätte rein zurückgezogen.“ Ist aber einmal eine Schuld vorhanden, so ist es begreiflich, daß alsdann auch gerade in ihr der Wendepunkt des Geschickes für den Helden liegen wird. So sahen wir bei Wallenstein an den Verrat des Helden seinen Sturz und Tod gekettet, sofern diese Schuld gegen die sittlichen Mächte anstößt, welche in der ihn umgebenden Welt die herrschenden sind. Und hier liegt die große Verschiedenheit unseres Stückes. Johannas Schuld stößt nicht gegen irgend eine außer ihr befindliche sittliche Macht an, sondern sie ruht ganz und gar in ihrer eigenen Brust. Daher kann der Tod schon an sich nicht durch natürliche ursächliche Verknüpfung daraus hergeleitet werden. Möglich wäre dies nur, wenn sie, aus Reue

und Verzweiflung über ihren Abfall, sich selbst den Tod gäbe. Aber der Dichter hat es so eben nicht fügen wollen, sondern einen himmelweit verschiedenen Weg eingeschlagen. Er läßt sie ihre Schuld völlig und bis auf den letzten Rest in sich überwinden und dadurch bewußt und aus eigener Kraft eine sittliche Größe gewinnen, an deren Tiefe ihre anfängliche ungebrochene Natur mit aller ihrer selbstentäußernden Begeisterung und Herzensgüte noch nicht heranreichte. Und hier erst knüpft ihr Tod an. Ihre Laufbahn ist jetzt in jeder Hinsicht vollendet. Sie hat äußerlich ihr Werk vollbracht, und sie ist innerlich zur reinsten Höhe sittlicher Kraft aufgestiegen; gerade durch den tiefen und schmerzlichen Seelenkampf, der sie zum Frieden führte, hat sie erst gezeigt, daß sie „verdient die Gesendete zu sein." Zugleich aber ist ihr sowohl wie dem Zuschauer zu deutlicher Empfindung gekommen, daß ein Gefäß des göttlichen Willens nicht anderen, irdischen Zwecken dienen kann. Man kann demnach sagen: es es ist dramatisch und psychologisch notwendig, daß sie aus dem Leben scheidet. Aber freilich, die natürliche Notwendigkeit durch unmittelbare ursächliche Verknüpfung liegt nicht vor. Denn daß im letzten Kampfe gerade diese Lanze oder dies Schwert sie verwunde, das ist allerdings, solange man „nur das Natürliche der Dinge" sieht, ein Zufall zu nennen, aber auch nur so lange. Denn sobald wir uns erinnern, daß in unserm Drama der Boden der Wirklichkeit verlassen ist, so leuchtet es ein, daß hier, wenn irgendwo, ein unmittelbares Eingreifen Gottes, „ohne den kein Haar vom Haupt des Menschen fällt," berechtigt war. Und so will es auch offenbar der Dichter aufgefaßt wissen. Da alles innerlich und äußerlich vollendet ist, was sie gesollt, und ihr Weiterleben in keinem Sinne mehr eine Bedeutung haben kann, so wird sie in den Himmel erhoben und scheidet verklärt von der Erde. Keineswegs tritt dadurch ihre Persönlichkeit aus dem Rahmen der menschlichen Natur heraus. Die Gottesstreiterin konnte würdigerweise durch keinen andern als einen solchen Tod hinweggenommen werden, aber die Würdigkeit dazu hat sie sich rein menschlich durch eigene Kraft, in heißem Ringen mit dem

eigenen Herzen errungen, ganz wie wir alle es sollen und können; nur die äußere Folge dieses ihres Kampfes und Sieges ist ein „Wunder." Daß dies aber eintreten konnte, dazu ist, wie wir gesehen haben, ihr Fall in der Lionelscene die notwendige sittliche Vorbedingung, denn nur hierdurch konnte sie zu der Höhe der sittlichen Kraft aufsteigen, welche für das verklärende Ende der Prophetin notwendig war. Somit ist diese Scene wirklich der tragische Wendepunkt. Aber die Tragik ist hiernach insofern von andern Tragödien abweichend und vielleicht einzig in ihrer Art, als sonst die Notwendigkeit des Todes streng ursächlich begründet, hier dagegen nur die Möglichkeit des verklärenden Todes geschaffen wird. Das Ende kann daher nicht düster, sondern nur rührend und erhebend sein. Das „Zermalmende" der Tragik fehlt.

Nach allem diesem ist die oben erwähnte Lessingsche Frage, ob die inneren Vorgänge im Charakter der Heldin, ihre Beweggründe und Entschlüsse sich durchweg in den Bahnen des Natürlichen bewegen, ohne Zweifel mit Ja zu beantworten. Der Dichter hebt uns auf den Boden einer Welt, in welcher Wunder geschehen, indem Gottes Hand unmittelbar eingreift; aber Johannas Charakter, ihre prophetische Begeisterung wie ihr Fall und ihre Erhebung, sind durchaus psychologische Vorgänge, die rein menschlichen Gesetzen folgen. Die Auffassung von Fielitz (s. oben S. 250) weicht hiervon in erheblicher Weise ab. Nach seiner Ansicht ist die „Verliebung" Johannas („man gestatte mir das häßliche Wort") aus ihrem Charakter in keiner Weise zu begreifen, sie ist eine ausdrückliche Veranstaltung Gottes, lediglich zu dem Zwecke, die Heldin zu prüfen d. h. ihr Gelegenheit zu geben, daß sie die ihr innewohnende „übernatürliche" Güte ihres Charakters durch die That bewähre; der Dichter hat sogar „alles gethan, um, was den Charakter angeht, den Eindruck des Unmotivierten zu erhöhen." Nach meiner Ansicht dagegen ist die „Verliebung" ein natürlicher, unter den gegebenen Umständen notwendiger Ausfluß ihres innersten, echt menschlichen und weiblichen Gemütes. Sie wird

nicht, wie Fielitz will, geprüft, um erhoben zu werden (was meines Bedünkens nicht mehr so recht eine Prüfung wäre), sondern sie wird erhoben, weil sie sich nach menschlichem Straucheln aus eigener sittlicher Kraft wiedergefunden hat. Es dürfte keine Frage sein, daß hierbei der echt menschliche Anteil, den wir an Johanna nehmen (worin doch wohl das Wichtigste aller Kunst liegt) ungleich mehr zur Geltung kommt, als wenn wir nichts vor uns haben als ausdrückliche Veranstaltungen Gottes mit vorher bereits sicher verbürgtem Ausgange. Fielitz vergleicht unser Stück mit dem Faust; in beiden Dramen, sagt er, „spüren wir die Leitung des Geschickes durch den, der Sonne, Mond und Sternen ihre Bahn weist.“ Er fügt dann hinzu: „Aber so klar die Verwandtschaft, ebensowenig läßt sich freilich verkennen, auf wessen Seite das größere und tiefere dichterische Verdienst ist. Dort ein Erziehungswerk zum Besseren hin, also ein rein psychologischer Vorgang, hier ein von vorn herein übernatürlich gutes Wesen, das für den Himmel nicht erst erzogen, sondern nur geprüft zu werden braucht; dort ein tief menschliches Bedürfnis und ein echt göttliches Amt, hier übermenschliche Natur und in gewissem Grade Laune der Gottheit.“ Ohne im mindesten Schillers Jungfrau an allgemeinem poetischem Wert oder Tiefe des Gedankengehalts mit Goethes unerschöpflicher Dichtung vergleichen zu wollen, muß ich doch behaupten, daß diese Auffassung unserm Dichter schweres Unrecht anthut. Wir sehen, wie ein reines weibliches Gemüt durch die Not des Vaterlandes mit solcher Begeisterung aufopfernden Heldenmutes sich erfüllt, daß Gott sie zum Gefäß seines Willens wählt, um den Feind niederzuschlagen; wie in dem Augenblick, wo sie ihr Werk vollenden will, die zurückgedrängte weibliche Empfindung stärker ist als ihre sittliche Willenskraft; wie sie sich dadurch in unsagbare Qual ihres Bewußtseins gestürzt findet, bis es ihr durch freiwillige Übernahme unverdienter Schmach und tief innerlichen Seelenkampf gelingt, ihrer Schwachheit Herr zu werden; wie endlich Gott die so Geläuterte durch den Tod in der letzten entscheidend siegreichen Schlacht aus dieser Welt des Streites und der Versuchung in

den ewigen Frieden emporhebt. So ist unser Stück, wie es Franz Kern*) treffend ausdrückt, „ein hohes Lied von der Kraft der menschlichen Seele, welche siegreich über die dunkeln Mächte triumphiert, die sie hinabziehen wollen in die Welt des irdischen Verlangens.“ Hier ist keine „übermenschliche Natur“ und keine „Laune der Gottheit,“ sondern ein „rein psychologischer Vorgang,“ denn die Liebe, der ihr fühlend geschaffenes Herz unterliegt, ist gewiß ein „tief menschliches Bedürfnis.“ Der Dichter führt die Liebe nicht ein, um sie überwinden zu lassen, sondern er läßt sie überwinden, weil er sie einführen mußte; und er mußte sie einführen, eben weil er kein „übernatürlich gutes Wesen,“ keine „übermenschliche Natur“ zeichnen wollte, sondern ein wahrhaft weibliches d. h. liebefähiges Gemüt. Der Schluß endlich, die Erhebung der Geläuterten, die durch die vorangehenden Ereignisse nicht bloß „geprüft,“ sondern auch „erzogen“ ist, zeigt in der That ein „echt göttliches Amt.“

Ebenso unbegründet ist es hiernach, wenn Hettner in unserm Stück einen Zwiespalt der dichterischen Auffassung findet, indem er dem Dichter vorwirft, er habe sich in die Lage gebracht, „zwischen zwei durchaus unvermittelbaren Dingen, zwischen fatalistischer Prädestination und freier verantwortlicher That vermitteln zu müssen.“ Von der Braut von Messina gesagt, würden diese Worte einen Sinn haben, aber in der Jungfrau zeigt sich nirgends etwas von „fatalistischer Prädestination.“ Vortrefflich beschreibt Hettner den Charakter Johannas: „Mit unvergleichlicher Genialität,“ sagt er, „hat der Dichter diese hohe seherische Gestalt erschaut und geschaffen, glaubhaft und doch ganz und gar umgeben von der Glorie der gefeiten Streiterin Gottes.“ Aber trotzdem, so behauptet er, sei das „Grundmotiv“ des Stückes, nämlich der „göttliche Auftrag und dessen Bedingung,“ „nur im Sinne eines äußeren willkürlichen Göttergebotes gefaßt,“ und dies „räche sich,“ da infolge dessen auch die Schuld nur „höchst äußerlich“ herbeigeführt werden könne; denn

*) „Deutsche Dramen als Schullektüre.“ Berlin 1886. S. 10.

„urplötzlich, ohne alle psychologischen Vermittlungen und Übergänge werde unversehens die begeisterte Jungfrau von irdischer Liebe ergriffen.“ Aber dies alles ist der obigen Entwickelung zufolge unrichtig. Denn die Berufung zu ihrer Prophetenlaufbahn kommt ihr ja allerdings aus einer andern Welt, und insofern hat sie recht, wenn sie klagt: „Ach, es war nicht meine Wahl!“ Aber dies ist kein „Fatum“ und kein „willkürliches Göttergebot,“ sondern durchaus eine Folge ihres so und nicht anders beschaffenen Charakters. Und ebenso unrichtig ist Hettners Vorwurf in betreff der Bedingung, an die ihr Prophetentum geknüpft ist, und deren Verletzung sie in Schuld und Elend stürzt; diese ist vielmehr, wie wir oben gesehen haben, mit großem psychologischem Tiefblick aus der Natur der menschlichen Seele geschöpft. Es ist in der That ein wirklicher, unausgleichbarer Widerspruch, die Gottesstreiterin und das liebende Weib; das ist nicht willkürlich erfunden, um den Konflikt darauf gründen zu können, das ist nicht bloß für unser Stück wahr, das ist für alle Zeiten wahr. Daher ist ihre Schuld ihr keineswegs äußerlich mit „unmotivierter Unbegreiflichkeit“ aufgedrungen, sondern sie keimt auf dem natürlichen Boden ihres weiblichen Gemütes hervor. Und wenn Hettner behauptet, es wirke „peinigend,“ daß dieselbe „für unsere moderne Denk- und Empfindungsweise keine wirkliche Schuld“ sei, so übersieht er eben das schlechthin Unvereinbare der bezeichneten Gegensätze. Kann ich mir überhaupt eine jungfräuliche Seele vorstellen, so voll ihres göttlichen Rufes, wie es Johannas ist, so muß ich auch fühlen, daß für sie die Liebe, und nun gar die zu dem Feinde, den sie bekämpfen soll, ein Abfall von ihrer Sendung ist und daher ihr Bewußtsein so tief erschüttern muß. Kann ich das erstere nicht, so hat Schiller für mich nicht geschrieben; darüber läßt sich nicht rechten. Aber „willkürlich“ und „äußerlich“ darf man das „Grundmotiv“ von keinem Standpunkte aus nennen. Daß Hettner trotz seiner sonst richtigen Auffassung dies thut, liegt an seiner vorgefaßten Meinung, unser Stück sei aus Schillers „antikisierender Richtung“ entsprungen, verbunden mit dem Vorurteil, daß die antike

Tragödie auf „fatalistischer Prädestination" beruhe. So hat er sich's denn zur Aufgabe gemacht, dies bei allen Stücken vom Wallenstein bis zur Braut von Messina nachzuweisen; und infolgedessen findet er, daß Johannas Schicksal ihr äußerlich aufgedrungen sei, weil er es so unter einen Begriff mit „fatalistischer Prädestination" bringen kann, obwohl von dieser letzteren die Weltanschauung unseres Stückes himmelweit entfernt ist. Hettner, der hier wie so oft in Hoffmeisters Spuren wandelt und sich gerade von den Irrgängen des ausgezeichneten Biographen häufig verlocken läßt, ist ein geistvoller Litteraturgeschichtsschreiber und zudem ein äußerst gewandter, oftmals sehr bestechender Schriftsteller, aber es muß ausgesprochen werden, daß er durch die „antikisierende Schicksalsidee," die er in jedes der Schillerschen Stücke wohl oder übel hineinträgt, das Verständnis des Dichters mehr verdunkelt als gefördert hat.

Trotz alledem kann freilich zum Schluß die Frage aufgeworfen werden, ob Schiller ganz ohne Nachteil für die rein künstlerische Wirkung seinen Lesern den ungewohnten Schritt ins Reich des Wunders zumuten konnte. Ich möchte zwar nicht wie Laas (der deutsche Aufsatz S. 526) gegen die „romantische Haltung der Tragödie" deshalb bedenklich werden, weil dadurch „soviel metaphysische und theologische Finessen und Subtilitäten aufgewirbelt" würden; denn ich meine, dies ist nicht der Fall, da die Weltordnung, die uns entgegentritt, in sich einheitlich und an einen geschichtlich überlieferten Glauben verständlich und anschaulich angelehnt ist. Weder die Heldenkraft noch die Sehergabe Johannas, weder die Erscheinung des Höllengeistes noch das Eingreifen des Donners wird dem natürlich sich hingebenden Zuschauer „metaphysische" oder „theologische" Bedenklichkeiten erregen. Aber etwas anderes ist es mit der künstlerischen Wirkung. Wir sind auf der Bühne allzusehr an das rein Natürliche gewöhnt. Der Dichter hat zwar sehr viel gethan, uns das Wunder nahe zu bringen, und hat bewunderungswürdig viel erreicht. Trotzdem aber wird es immer Leser geben, die sich der Wirkung des erschütternden Seelenvorgangs noch lieber und un-

gestörter hingeben würden, wenn jene Schranke nicht durchbrochen wäre; es gehört, wie schon oben gesagt, ein gewisser guter Wille dazu, den ersten Schritt mitzuthun. Dieses Bedenken hat ohne Zweifel Schiller ebenso gut gesehen und empfunden wie wir; wir kommen also noch zu der letzten Frage: warum hat er es dennoch gethan? War es denn nicht möglich, alles nur in das Bewußtsein der Jungfrau und in den Glauben ihrer Anhänger zu legen? Mußte uns eine übernatürliche Wirklichkeit vorgeführt werden? Die Antwort dürfte in Folgendem liegen: indem Schiller den Konflikt in Johannas Herz legte, stand ihm wohl fest, daß sie als Buße die unverdiente Schmach einer fälschlichen Anklage auf sich nehmen müsse; diese Anklage konnte der Natur der Sache nach kaum in etwas anderem bestehen als in dem Vorwurf, daß sie mit der Hölle im Bunde stehe. Spielte nun das Ganze in einer Welt, in welcher Himmel und Hölle lediglich durch unser Herz zu uns sprechen, so bliebe die Frage nach der Berechtigung solches Vorwurfs allzu innerlich und subjektiv; das Drama verlangt hier eine objektive Entscheidung, Himmel und Hölle als reale, anschauliche Mächte; sonst ist eine Scene wie die vor der Kathedrale zu Rheims gar nicht möglich. Es genügt da nicht, daß der Zuschauer sich bei der Anklage des Vaters sagen kann: sie hat nichts Böses gedacht und gethan und sie glaubt, von Gott berufen zu sein; er muß sich objektiv sagen können: sie ist wirklich von Gott berufen, die Hölle hat keinen Teil an ihr. Ich meine, dieser Grund war allerdings so durchschlagend, daß die andere Art der Darstellung für unsern Dichter gar nicht mehr in Betracht kam. Bewunderungswürdig bleibt die Dichterkraft, mit der er in diesem Rahmen von Wundern und Wunderglauben ein so ergreifendes Bild eines rein menschlichen Seelenvorganges darstellen konnte.

5. Die übrigen Charaktere.

Im Gegensatze zu allen übrigen Stücken Schillers, in denen stets neben dem Haupthelden eine zweite Person bedeutend im Vordergrunde steht und ein eigenes dramatisches Interesse

auf sich vereinigt, ist in unsrer Tragödie Johannas Charakter in einem Maße alleinherrschend, daß sich dafür nur wenige andere Beispiele finden dürften, etwa der König Ödipus. Es fehlt in beiden Stücken das Gegenspiel, der Held hat es nur mit sich selbst zu thun. Denn die äußeren Gegner, also hier die Engländer, dort Teiresias und Kreon, sind bei dem, was den Helden innerlich beschäftigt, ihn unselig macht und erhebt, unbeteiligt. In der Zeichnung dieser Nebencharaktere, wie sie danach insgesamt zu nennen sind, hat der Dichter wiederum seine volle Meisterschaft bewährt. Ich will auf die meisten der einzelnen Figuren nicht näher eingehen, da sie keiner weiteren Erklärung bedürfen. Der schwache König, unselbständig im Handeln und Urteilen, weich und gut von Herzen, liebenswürdig und zart in seinem Benehmen; der glatte und oberflächliche Herzog von Burgund, ein Weltmann und Genußmensch, empfänglich für das Gute und Schöne, aber ohne jede Tiefe; der feurige und standhafte Dunois, ein Ritter ohne Furcht und Tadel; der wackere La Hire, der neben Dunois immer in zweiter Reihe steht und gerade daher durch seine edle und freie Ritterlichkeit die Heldengestalt des Bastards noch glänzender hebt; endlich der nüchterne Verstandesmensch Du Chatel, aufopfernd und treu in seiner Lehenspflicht, aber engherzig und befangen in dem Aberglauben des Volkes, ohne Verständnis für die Größe und Güte einer höheren Natur: sie alle stehen in vollster Leibhaftigkeit vor uns, wenige Striche genügen, ihre Persönlichkeit scharf zu umreißen. Mit welcher Kunst und mit wie geringen Mitteln ist dies z. B. bei Du Chatel dem Dichter gelungen. Man hat gemeint (Düntzer S. 104), sein Argwohn gegen Johanna sollte schon früher angedeutet sein, damit uns seine Äußerung IV 3: „Ich sehe was ich seh'; ich hab es längst gefürchtet," nicht überrasche. Aber einen aufmerksamen Leser kann dies nicht überraschen. Du Chatels Mißtrauen spricht sich höchst beredt in seinem Schweigen aus: seit Johannas erstem Auftreten I 10 sind die eben angeführten Worte die ersten, die er überhaupt spricht, obwohl er mehrfach Gelegenheit und Aufforderung dazu hätte. I 10, wo alle Ritter, voran Dunois

und La Hire, ihrer Begeisterung für die Prophetin laute Worte leihen, schweigt er vollständig; ja als Johanna III 4 ihn dem Herzog von Burgund selbst zuführt und das fast Unglaubliche bewirkt, daß jener die Hand von „seines Vaters Mörder freundlich faßt," geht kein kleinstes Wort des Dankes oder der Rührung über seine Lippen, er ist stumm. Eine psychologische Begründung freilich, weshalb gerade er ungläubig ist, giebt der Dichter nicht. Düntzers Meinung, daß „Eifersucht auf den steigenden Einfluß der Jungfrau ihn gegen sie eingenommen habe," findet in den Worten des Stückes keinerlei Anhalt. Auch bedurfte es keiner besonderen Motivierung, da Du Chatel nur den Teufel- und Hexenglauben der großen Menge teilt. — Vortrefflich ist z. B. das Verhalten aller dieser Personen vor der Kathedrale gegenüber der Anklage des Vaters abgestuft. Du Chatel glaubt der Anklage noch ehe er sie gehört hat: „Jetzt wird es schrecklich tagen!" Burgund erschrickt, ist aber ohne jeden Widerstand bereit, die eben noch Angebetete aufzugeben: „Entsetzlich! — Doch dem Vater muß man glauben, der wider seine eigne Tochter zeugt." La Hire redet ihr warm und edelherzig zu: „Die Unschuld hat eine Sprache, einen Siegerblick, der die Verleumdung mächtig niederblitzt," kann aber freilich dem allgemeinen Entsetzen auch nicht widerstehen. Dunois verbürgt sich für sie mit seiner Fürstenehre: „Hier werf' ich meinen Ritterhandschuh hin; wer wagt's, sie eine Schuldige zu nennen?" Ja er hält an ihr fest, als alle entfliehen: „Dir glaub' ich mehr als diesen Zeichen allen, als diesem Donner selbst, der droben spricht." Endlich der König? Es ist äußerst bezeichnend, daß er während dieser ganzen Scene nicht ein Wort spricht; er hat offenbar nichts zu sagen. Entsetzt und schwachmütig folgt er Du Chatels Drängen: „Kommt, kommt, mein König! Fliehet diesen Ort!"

Von den englischen Heerführern ist Talbot als eine überlegene Feldherrnatur dargestellt. Der hervorstechende Zug an ihm ist sein unbedingter Unglaube, er hält Johanna weder für ein Werkzeug des Himmels noch der Hölle, denn er glaubt weder

an jenen noch an diese, sondern für eine listige „Gauklerin, die die gelernte Rolle der Heldin spielt.“ Dieser Unglaube erwächst bei ihm auf dem Grunde einer materialistischen Weltanschauung, der er in der Sterbescene (III 6) einen ungemein starken und überzeugten Ausdruck leiht. Der Tod ist ihm die Auflösung in das Nichts, indem der Mensch der Erde und der ewigen Sonne die Atome wiedergiebt, „die sich zu Schmerz und Lust in ihm gefügt.“ Daß der Dichter ihn mit solcher Philosophie ausstattete, war schon an sich durch den Gegensatz zu dem romantischen Wunderglauben auf französischer Seite nahe gelegt; insbesondere aber war die Absicht bestimmend, den Geist der Hölle, der nach dem dramatischen Plane der Jungfrau vor ihrem Fall erscheinen mußte, mit der Persönlichkeit Talbots zu verknüpfen. Ob er übrigens, wie Böttiger Schiller sagen läßt, so einfach als „Atheist“ gelten kann, dürfte zweifelhaft sein, da er die Vernunft die „lichthelle Tochter des göttlichen Hauptes“ und die „weise Gründerin des Weltgebäudes“ nennt. Jedenfalls aber ist er dem kirchlichen Glauben seiner Zeit völlig abgewandt, und dies genügt, um ihn, wie es eben dort heißt, als „der Hölle zugehörig“ betrachten zu können. Der Dichter hat die Gestalt mit einem starken Zuge mannhafter Größe ausgestattet, er bleibt auch im Tode der unbeugsame Geist, der keinen Ausgleich mit dem Standpunkte des Gegners kennt. Fr. Th. Vischer hat den Vorwurf erhoben, Talbot falle aus dem Rahmen des übrigen Stückes heraus, denn seine materialistische Philosophie werde vom Dichter mit solcher Überzeugungskraft vorgetragen, daß sie die ganze Wunderwelt der romantischen Tragödie zu Boden schlage; und Bulthaupt behauptet neuerdings in demselben Sinne, „empfindlicher habe nie ein Dichter in sein eigenes Fleisch geschnitten“ als Schiller durch diese rein menschliche, nicht vom Wunder gestützte Gestalt, deren „Größe und Gewicht das Widerspiel erdrücke,“ die „im Drama sterbe, aber im Kunstwerk siege.“ Ich glaube jedoch, der natürliche Eindruck auf den Leser und Zuschauer wird dem nicht recht geben. Die Kritiker, die so sprechen, stehen überhaupt dem Wunder im Drama feindlich gegenüber

und haben dem Dichter in dieser Hinsicht dasjenige Entgegenkommen schwerlich gewährt, welches oben als notwendig bezeichnet wurde. Denn wer in den drei ersten Akten sich nur einigermaßen dem Eindruck der seherhaften Gottesstreiterin und dem mächtigen Schwunge ihrer Begeisterung, die Wunder glaubt und Wunder thut, hingegeben hat, der muß auch bei Talbots Tode die Gewalt dieses Geistes spüren, der das ganze Drama beherrscht und hier über den hartnäckigen Ungläubigen sieghaft hinwegschreitet. Und das mit vollem Rechte. Denn Talbot leugnet nicht allein das Wunder, sondern er glaubt überhaupt nicht an die vaterländische Begeisterung, aus welcher das Wunder erst entspringt. Daß die hinreißende Wirkung von Johannas Persönlichkeit mehr als ein grobes Gaukelspiel ist, daß der feurige Mut, der von ihr in alle Herzen strömt, nicht auf den „Narrenkönig“ zurückzuführen sei, das mußte ihm trotz seiner Weltanschauung aufgegangen sein. Freilich ist er ganz dem Irdischen zugewandt und steht sozusagen „mit festen, markigen Knochen auf der wohlgegründeten, dauernden Erde,“ und das ist soweit sein Recht; aber er ist blind gegen die höhere Macht des Geistes, und darum geht dieser im Sturm über ihn dahin. Diese Einseitigkeit des Helden ist vom Dichter höchst großartig, aber deutlich als Einseitigkeit, dargestellt, und wenn er zornmutig ausruft, daß der „Unsinn“ und die „Dummheit“ siege, während die Vernunft „dem tollen Roß des Aberwitzes an den Schweif gebunden“ sei, so kann ihm der Zuschauer unmöglich zustimmen. Ich begreife nicht, wie Bulthaupt sagen kann, nicht nur dem Talbot, sondern auch uns erscheine in dieser Scene „die Sendung der Pucelle (!)“ als Aberglaube; ja, dann würde allerdings der Dichter sein eigenes Werk vernichtet haben. Aber ich denke, er konnte diese Probe auf die Kraft seiner Darstellung getrost wagen. Die ideale Hoheit seiner Heldin hält auch diesem ingrimmigen Erdensohne gegenüber stand, die Verachtung alles Erhabenen, mit der er stirbt, kann uns nicht berühren, sein Fluch gegen denjenigen, der „sein Leben an das Große und Würdige wendet,“ ist nichtig, denn Johanna, die dies in höchster

und erhebendster Weise thut, erringt den herrlichsten Sieg. So dient auch diese Gestalt dem Zwecke des Ganzen.

Sehr sorgfältig ist alsdann der zweite Heerführer der Engländer, Lionel, ausgearbeitet. Obwohl er bis zu seiner Hauptscene nicht bedeutend hervortreten konnte, hat ihn der Dichter doch durch mancherlei individuelle Züge aus seiner Umgebung herausgehoben. Er ist kühn, heldenhaft, ruhmbegierig; dabei zeichnet ihn eine gewisse freie Überlegenheit des Geistes aus, die er ebenso dem Herzog von Burgund wie der Königin Isabeau gegenüber bewährt; so wenn er auf die Bitte der letzteren, zwischen Burgund und Talbot Versöhnung zu stiften, ablehnend erwidert: „Ich nicht, Milady! Mir ist alles gleich. Ich denke so: was nicht zusammen kann bestehen, thut am besten sich zu lösen," und nachher bei der Umarmung der Versöhnten die beißende Bemerkung nicht unterdrücken kann: „Glück zu dem Frieden, den die Furie stiftet!" Auch das Liebenswürdige und Gefällige seines ritterlichen Wesens und seiner äußeren Erscheinung bringt uns der Dichter nahe, wenn sogar die Königin Isabeau ein Auge auf ihn geworfen hat: „Gebt mir diesen da, der mir gefällt, zur Kurzweil und Gesellschaft," wobei es besonders treffend, ans Spöttische streifend, wirkt, daß auf diese wunderliche Zumutung weder er noch einer der beiden andern Heerführer irgend ein Wort erwidert. Wie edel und männlich ist dann III 6 sein Schmerz um den sterbenden Talbot, wie würdig weiß er dabei den ingrimmigen Gott- und Weltverächter auf den Ernst des Todes hinzuweisen: „Mylord, ihr habt nur noch für wenig Augenblicke Leben — denkt an euern Schöpfer!" — So ist seine Empfänglichkeit für den Eindruck einer ungewöhnlichen, mit dem Zauber von Jugend und Schönheit geschmückten Persönlichkeit aufs beste vorbereitet, und ebenso vollauf begreiflich, daß von ihm eine so mächtige Wirkung auf Johanna ausgehen kann.

Die beiden weiblichen Charaktere, die in scharfem und beabsichtigtem Gegensatze zu der Hauptheldin stehen, die lieberfüllte

Sorel und das Mannweib Isabeau bedürfen keiner näheren Erklärung. Die letztere ist mit ungewöhnlich derben Strichen gezeichnet und sollte auf dem Theater nicht, wie zuweilen geschieht, noch übertrieben werden, wodurch sie leicht ins Unnatürliche, ja ins Lächerliche fallen kann. Köstlich ist der Zug der Selbstschilderung V 5, wo sie Johanna mit den Worten gefangen nimmt: „Ist das die Mächtige, Gefürchtete?" u. s. w.

„Thut sie nur Wunder, wo man Glauben hat,
Und wird zum Weib, wenn ihr ein Mann begegnet?"

Ist in Johanna bei aller Erhöhung der menschlichen Natur doch das echt Weibliche lebendig geblieben, so hat Isabeau alle Züge des Weibes in sich getilgt. Jenes ist in gewissem Sinne übernatürlich, dieses ist widernatürlich. Im Gegensatz zu beiden ist die Sorel das rein natürliche Weib: nicht himmlisch wie Johanna, nicht männisch wie Isabeau, ist sie irdisch und schwach; ganz dem Geliebten hingegeben und für ihn aufopferungsfähig „befleißt sie sich nur, ein Weib zu sein." Dies tritt am klarsten und schönsten in der oben besprochenen Scene IV 2 hervor.

Markig und höchst zweckentsprechend ist der Vater Thibaut geschildert, keine böse Natur, aber in seinem finstern, engherzigen Argwohn gegen alles Hohe und Ungewöhnliche, in seinem Höllen- und Hexenglauben ein echtes Bild des beschränkten niedern Volkes. — Die beiden Schwestern, die ja ganz im Hintergrunde bleiben, sind gleichwohl in feiner Zeichnung gegeneinander gestellt. So schon in der Wahl ihrer Freier: während die heitere, lebensfreudige Margot einen wohlbegüterten Nachbarssohn heiratet, hat die tiefere, innerlichere Louison einen armen Jüngling gewählt. Beide lieben Johanna, aber ungleich zarter und inniger tritt dies Gefühl bei Louison hervor, die ihr ja auch an Jahren näher steht. Als der Vater sein Jawort zu ihrer Verbindung giebt, drängt es sie sogleich, Johanna herzlich zu umarmen: „Liebe Schwester!" während Margots Aufforderung: „Erfreue unsern Vater, nimm ein Beispiel" u. s. w., so freundlich sie gemeint ist, doch offenbar ein geringeres Verständnis der schweig-

samen, in sich gekehrten Schwester verrät. Noch deutlicher zeigen sich diese Züge IV 7 und 9. Louison empfindet sogleich beim Anblick Johannas, daß diese unglücklich ist: „Ich konnte mich nicht freun, da ich sie sah! — Ach, mich bekümmert's, sie so groß zu sehn!“ Sie möchte am liebsten gleich wieder fort: „Wer sind wir, daß wir uns zu ihrem Glanze rühmend eitel drängen?“ und sie setzt schmerzlich hinzu: „Sie war uns fremd, da sie noch unser war.“ Bei Margot tritt weit mehr die harmlose weibliche Neugier, die Freude an dem Glanz und der Größe der Schwester hervor. Auf Johannas Frage: „Ihr zürnt der Schwester nicht, die lieblos ohne Abschied euch verließ?“ erwidert Louison verständnisvoll: „Dich führte Gottes dunkle Schickung fort.“ Und mit welchem Zartgefühl sucht sie Margots schmerzliche Mitteilung, daß der Vater „schwermütig“ geworden sei, abzuschneiden oder wenigstens zu mildern.

So sehen wir auch in unserm Stücke, daß Schiller nicht nur die großen Gestalten seiner Heldencharaktere klar und mächtig aufbaut, sondern auch den Nebenfiguren überall so viel inneres und äußeres Leben zu verleihen weiß, als es der Plan des Ganzen erfordert und zuläßt.

Besprechung einzelner Stellen.

Prolog 2 (55).

„Ich sehe dich in Jugendfülle prangen,
Dein Lenz ist da, es ist die Zeit der Hoffnung,
Entfaltet ist die Blume deines Leibes;
Doch stets vergebens hoff' ich, daß die Blume
Der zarten Lieb' aus ihrer Knospe breche
Und freudig reife zu der goldnen Frucht.“

Die Sprache in unserm Drama ist poetisch gehobener als in allen früheren Stücken und zeigt weniger Abstufung des Tones zur Charakterzeichnung der einzelnen Personen. Nicht als ob diese ganz mangelte; man muß Düntzer sicherlich recht

geben, wenn er sagt: „Man halte die Reden der Jungfrau neben die der Sorel und des Königs, neben die des heldenhaften Freidenkers Talbot, des alten Landmanns Thibaut, neben die Verkündigung des Herolds und die Jammerklagen der Ratsherrn von Orleans, und man wird den so geschickt dem Charakter und der Stimmung sich anschmiegenden Ton immer mehr bewundern." Ohne Zweifel verleugnet sich die dramatische Gestaltungskraft Schillers auch in dieser Hinsicht nicht. Aber z. B. mit dem Wallenstein kann man unser Stück hierin nicht vergleichen. Es ist dies auch durch den Inhalt gerechtfertigt, durch die poetische Wunderwelt, in die es uns führt. An einigen wenigen Stellen aber dürfte sich der Dichter doch wirklich im Tone vergriffen haben, und hierzu rechne ich die obenstehenden Zeilen. Das darin enthaltene Bild, Ausführung und Ausdruck im einzelnen, sind so gewählt und kostbar, daß sie im Munde eines schlichten Landmanns nicht mehr natürlich klingen; am allerwenigsten aber wird leicht ein Vater so zu seiner Tochter sprechen.

119.

„Und ich, ihr Vater, ihre beiden Schwestern,
Und alle Fürsten, Grafen, Erzbischöfe,
Der König selber neigten sich vor ihr."

Die Ähnlichkeit mit Josephs Träumen (1. Mos. 37) ist augenscheinlich. Aber während dort mit Recht der „Träumer" für einen Menschen von Hochmut und Überhebung gelten konnte, so könnte es auffallen, daß Thibaut aus einem Traume, den er selbst hat, auf das „eitle Trachten" Johannas schließt. Aber er hält ihn eben für einen von Gott eingegebenen „Warnungstraum," und der Dichter konnte ihn Johanna selbst nicht beilegen, weil auch nicht der kleinste Verdacht eitler Überhebung an ihr haften durfte.

3 (258).

„Und zählt den schnellen Wandrer auf den Gassen."

Ungewöhnlicher Gebrauch des kollektiven Singulars, während das Zählen gerade zwingt, an die Vielheit zu denken. Ganz

ebenso V 11 (3435): „Das wilde Huhn kann ich im Fluge zählen." In andrer Weise kühn ist die Anwendung des kollektiven Singulars im Ritter Toggenburg: „Ihres Helmes Büsche wehen in der Feinde Schwarm."

320.

„Diesen Talbot,
Den himmelstürmend hunderthändigen."

Talbot gilt offenbar im Munde des Volkes als ein Gottesleugner, daher das erste Beiwort, und da hierdurch an die Gestalten der himmelstürmenden Riesen der alten Sage erinnert war, so lag das „hunderthändig" zur Bezeichnung seiner gewaltigen, trotzigen Kraft nahe. — Übrigens geht die Voraussagung, daß sie diese drei feindlichen Heerführer „darniederkämpfen" werde, wirklich in Erfüllung: Salsbury fällt am ersten Tage ihres Auftretens vor Orleans (I 10), Burgund wird durch ihre Rede, Talbot in der Schlacht besiegt. Auch ist es sicherlich Absicht, daß der Dichter sie hier den nicht nennen läßt, dem nachher ihr eigenes Herz unterliegt, während es dramatisch sehr zweckmäßig war, daß Bertrand oben den Namen Lionel dem Zuhörer schon bekannt machte.

358.

„Vertrauend naht sich der Gerechte
Und scherzet mit den Löwen um den Thron."

Die Worte sind, wie Boxberger bemerkt hat, eine Anspielung auf die Erzählung vom goldenen Thron Salomonis (1. Kön. 10,19): „Und zween Löwen standen an den Lehnen. Und zwölf Löwen standen auf den sechs Stufen, auf beiden Seiten." Diese Löwen, das Sinnbild der königlichen Majestät und Machtfülle, werden hier nicht als Bildwerke, sondern als lebendige Hüter des Thrones gedacht, die dem „Schuldigen" verderblich, dem „Gerechten" freundlich sind.

4 (407).

„Er sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen."

Es darf hierin durchaus kein Widerspruch gegen ihre Darstellung I 10 gefunden werden, wonach sie von der heiligen Jungfrau berufen worden ist. Denn nachdem sie auf das dreimalige Gebot der letzteren endlich ihre innere bescheidene Scheu überwunden hatte und zur Übernahme der schweren Pflicht bereit war, hat sie dann aus den Zweigen des Baumes Gottes Stimme vernommen.

I 5 (822).

„Soll ich, gleich jener unnatürlichen Mutter,
Mein Kind zerteilen lassen mit dem Schwert?
Nein, daß es lebe, will ich ihm entsagen."

Karl sagt: wie jenes Weib, welches das Kind unbarmherzig töten lassen wollte, eben dadurch bewies, daß sie nicht die Mutter desselben war, so würde ich, falls ich das Land weiter verwüsten ließe, zeigen, daß ich keine echte, mütterliche Liebe zu ihm habe. Es ist hiernach unbegründet, wenn Düntzer daran Anstoß nimmt, daß jenes Salomonische Weib nicht wirklich, sondern nur vorgeblich die Mutter gewesen sei; denn darauf kommt es ja gerade an. Daß Schiller sie „Mutter" nennt, weil sie sich dafür ausgab, kann doch kein Bedenken erregen. — Aber Düntzers Tadel unsrer Stelle geht noch tiefer: die ganze Vergleichung, meint er, sei unpassend, denn der König wolle ja wirklich die Hälfte seines Reiches aufgeben, es also keineswegs (wie die echte Mutter) ungeteilt am Leben erhalten, und folglich könne er ebensowenig sagen, daß er ihm „entsagen" wolle, da er ja die andere Hälfte (jenseits der Loire) zu behalten gedenke. Der Ausleger setzt also das Zerteilen des Kindes mit dem Teilen des Reiches durch das „styg'sche Wasser der Loire" gleich; aber so nah dies zu liegen scheint, so kann es doch unmöglich die Absicht des Dichters sein, denn in dem Salomonischen Falle fand die Teilung nicht statt, in unserm aber findet sie statt. Vielmehr entspricht dem „Zerteilen des Kindes mit dem Schwert" lediglich die Verwüstung

des Reiches, der er Einhalt thun will: „Umsonst verschwend' ich meines Volkes Leben, und meine Städte sinken in den Staub." An eine räumliche Teilung denkt er bei dem Bilde gar nicht, es liegt ihm überhaupt bloß der Teil des Reiches im Sinne, den er aufgeben will, um ihn vor den Greueln des Krieges zu retten, ganz wie die echte Mutter ihr Kind lieber verlieren wollte, wenn es nur am Leben blieb. Er ist überzeugt, daß, wenn er über die Loire geht, das Blutvergießen ein Ende haben wird: „Wir wollen jenseits der Loire ziehen und der gewalt'gen Hand des Himmels weichen, der mit dem Engelländer ist." „Auch jenseits der Loire liegt noch ein Frankreich." — Doch ist nicht zu leugnen, daß die Wahl des Bildes leicht irreführen kann.

I 5 (981).

„Wir wollen jenseits der Loire uns ziehen."

Chinon liegt an der Vienne, eine Meile südlich von der Loire, der König kann sich also nicht über diesen Fluß zurückziehen. Schiller nimmt es nördlich, am rechten Ufer der Loire an. Schwerlich ist dies ein „Irrtum" des Dichters, denn warum sollte er nicht eine Karte von Frankreich angesehen haben? Aber er wollte den geschichtlich überlieferten Ort nicht ändern (man zeigt dort noch heute den Turm, wo Johannas erste Zusammenkunft mit Karl stattfand) und andrerseits doch auch die wirkungsvolle Erwähnung der „Scheide des Reichs," des „stygischen Wassers der Loire" nicht aufgeben, eine Auffassung, die ebenfalls überliefert ist. Denn z. B. in den Memoires secrets de la Cour de Charles VII. roi de France (Amsterdam 1735), sagt (wie Düntzer berichtet, S. 82, vgl. S. 16) die Königin kurz vor dem Erscheinen der Jungfrau zu Karl, der die Absicht hat, sich nach der Languedoc zurückzuziehen: „Sie sind verloren, wenn Sie einmal über die Loire gehen." Mit Recht machte sich Schiller aus derartigen Abweichungen kein Gewissen, vgl. die Entfernung von Eger nach Neustadt, von London nach Fotheringhay u. ähnl. Denn in solchen Dingen ist alles erlaubt, was nicht

stört, d. h. wobei keine Kenntnis der wirklichen Lage beim Leser vorausgesetzt werden kann. Shakespeare konnte die Schiffe des Antigonus ohne Bedenken „an Böhmens Wüsteneien" landen lassen, weil es sein Publikum ihm erlaubte. Auf einer Bühne in Prag wäre dies ebenso unmöglich wie auf einer in Chinon oder Orleans die obige Ungenauigkeit.

II 6 und 7.

In einem der S. 262 erwähnten unechten Briefe läßt Böttiger Schiller von der Montgomeryscene sagen: „Wer seinen Homer kennt, weiß wohl, was mir dabei vorschwebte." Dazu macht Boxberger („Beiträge zur Erklärung Schillers" in den Jhb. für Phil. und Päd. 1868, S. 84), um die Echtheit der Schillerschen Äußerungen zu erschüttern, die Bemerkung: „daß die Scene echt homerisch ist, sieht allerdings jeder, der seinen Homer kennt; welche Stelle aber besonders dem Dichter vorschwebte, kann eben einer, der Homer kennt, nicht wissen, denn ähnliche Scenen finden sich in der Ilias öfter." Aber dies ist unrichtig. Daß Böttiger die Briefe aus Schillerschen Worten und aus eigenen Zuthaten ziemlich frei zusammengestellt hat, ist zweifellos, aber gerade die angeführten Worte kann Schiller sicherlich gesagt haben. Denn es ist durchaus keine andere homerische Scene Vorbild gewesen als die Begegnung Achills mit dem jungen Sohne des Priamos, Lykaon, im 21. Buche der Ilias. Es ist zwar richtig, daß sich Anklänge auch an andere homerische Stellen in unsern Scenen finden, z. B. jene Worte des Wallisers:

> „Mit reichem Golde löst er den geliebten Sohn,
> Wenn er mich im Frankenlager lebend noch vernimmt,"

die fast wie eine Übersetzung von Il. 6, 49 klingen:

> „Hiervon reicht mein Vater dir gern unermeßliche Lösung,
> Wenn er mich noch lebend vernimmt bei den Schiffen der Griechen."

Aber solche Beziehungen, bald deutlicher, bald unbestimmter, finden sich in unserm Stücke überhaupt höchst zahlreich und sind von Boxberger, Düntzer und anderen sorgfältig gesammelt

worden. Für die Situation aber ist nur jene Lykaonscene maßgebend, und auch hier ist der Anklang zum Teil fast wörtlich:

„Stirb, Freund, warum so zaghaft zittern vor dem Tod? —
Sieh mich an! Sieh! Ich bin nur eine Jungfrau" u. s. w.

verglichen mit Achills Worten:

„Stirb denn, Freund, auch du! Was zagst und jammerst du also? —
Sieh mich an, wie ich groß und schön von Gestalt bin" u. s. w.

III 1.

Dieser Auftritt ist später eingefügt. Körner, der am 7. Mai 1801 das Stück handschriftlich erhalten hatte, schreibt am 9. November, nachdem er es im Druck gelesen: „In der Johanna habe ich eine neue Scene zwischen Dunois und La Hire zu Anfang des dritten Aufzuges gefunden, die mir sehr an ihrem Platze scheint. Was Dunois nachher bei Johannas Standeserhöhung sagt, erhält dadurch mehr Gewicht." Diese dramatische Rücksicht ist auch offenbar der Grund für den Zusatz gewesen. Denn das plötzliche, gleichzeitige Auftreten von zwei Bewerbern, von deren Neigung man nichts ahnte, erschien zu kahl und abgerissen, während man jetzt schon während der Rede des Königs nach der „Standeserhöhung" auf die Werbung der beiden Helden gespannt ist. Der kleine theatralische Nachteil (den Düntzer hervorhebt), daß wir uns nun den König und Chatillon im Gespräch kommend denken müssen, während es „sachgemäß sei, daß der König während einer so wichtigen Unterredung nicht in ein anderes Zimmer gehe," dürfte dagegen nicht ins Gewicht fallen; vollends das Bedenken, die Scene klinge wie die „Einleitung eines Verderben drohenden Zwistes" zwischen den beiden Rittern, ist durchaus unbegründet, da der Zuschauer mit unbedingter Sicherheit weiß, daß Johanna beide Werbungen abweisen wird. Für den äußeren Fortschritt der Handlung ist ja die Scene entbehrlich, und sie fehlt auch in dem am 31. Juli 1801 an das Hamburger Theater gesandten Manuskript. Aber ihre Einfügung war eine entschiedene Verbesserung.

III 10 (2491).

„Entsage dieser gräßlichen
Verbindung — Wirf sie von dir, diese Waffen."

Die gräßliche Verbindung ist die Gemeinschaft mit den höllischen Mächten, deren Einfluß sich nach seiner Meinung äußerlich besonders darin zeigt, daß Johanna wider die Natur des Weibes Waffen führt; daher die zweite Aufforderung, eine natürliche Folge der ersten. Daß er sie, wie alle Engländer, für eine Zauberin hält, zeigen seine Worte vorher: „Warum nennst du die Heilige? Sie weiß nichts von dir, der Himmel hat keinen Teil an dir." — Düntzer meint, es sei die Verbindung mit den Feinden Englands gemeint, „die ihm gräßlich sei, weil sie die Geliebte von ihm scheide." Aber abgesehen davon, daß das „dieser" dann in seiner Beziehung nicht verständlich wäre, so würde es auch eine äußerst seltsame Zumutung sein, daß sie der „Verbindung" mit ihren Landsleuten entsagen solle.

(2504).

„Dieses Schwert zum Pfand, daß ich dich wiedersehe."
(Er entreißt ihr das Schwert.)

Es fällt auf, daß von diesem entrissenen Schwerte nachher nirgends wieder die Rede ist.

IV 9 (2885).

„Er weiß nicht, daß wir hier sind."

Man darf hieraus nicht schließen, daß die beiden Schwestern nebst ihren Männern und Nachbar Bertrand wirklich ohne Wissen des Vaters sich auf die mehrtägige Reise gemacht und den alten Mann allein gelassen haben. Vielmehr hat man anzunehmen, daß Louison dies nur aus Schonung gegen Johanna sagt, um ihr nicht mitteilen zu müssen, daß der Vater, von tiefer Schwermut ergriffen, nicht habe mitkommen wollen; damit stimmt auch die Verwirrung der Schwestern, als Johanna erstaunt und bekümmert fragt: „Weiß es nicht? Warum nicht?" —

Dagegen sind sie wirklich der Meinung, daß der Vater nicht hier sei. Der Alte hat offenbar seine Teilnahme an der Reise abgelehnt, um heimlich, nur von seinem vertrauten Raimond begleitet, nachzukommen. Warum dies „unwahrscheinlich“ sein solle, wie Düntzer meint, ist nicht abzusehen. Überhaupt kann man in keiner Weise zugeben, daß der Dichter „in dieser nebensächlichen Scene jede Begründung unterlassen und die Sache etwas leicht genommen“ habe. Vielmehr ist alles bestens verständlich und ohne Schwierigkeit. — Wie man vollends an Johannas herzlicher Sehnsucht nach den Ihrigen Anstoß nehmen kann, ist unbegreiflich. „Die Schuldbewußte,“ heißt es, „müßte ganz von diesem einen Gefühle besessen sein.“ Aber es ist gerade ein ungemein natürlicher und ergreifender Zug, daß das Schuldbewußtsein ihr mit doppelter Gewalt die Erinnerung an die Zeit ihrer Unschuld und ihres inneren Friedens in der stillen Heimat weckt. Und wie fein hat der Dichter auch hier wieder beobachtet: offenbar hat sie lange nicht an die Schwestern gedacht; nun sind ihr, wie sie ganz in ihre Seelenpein versenkt, halbunbewußt unter der Fahne dahinschritt, die Gestalten unter dem umdrängenden Volke ins Sehfeld des Auges getreten, ohne zur deutlichen Auffassung zu kommen, und diese dunkle Wahrnehmung hat die schlummernde Erinnerung geweckt:

„Mir war's, als hätt' ich die geliebten Schwestern,
Margot und Louison, gleich einem Traum,
An mir vorübergleiten sehen — Ach!
Es war nur eine täuschende Erscheinung!
Fern sind sie, fern und unerreichbar weit
Wie meiner Kindheit, meiner Unschuld Glück!“

Plötzlich ist der Traum Wirklichkeit: „So war's kein Wahn — Ihr seid es — Ich umfass' euch!“ Was ist natürlicher als daß die „wohlbekannten traulichen Gestalten“ sie nunmehr so ganz beherrschen, daß ihr umgekehrt die Wirklichkeit ein Traum dünkt: „Nicht wahr? Mir hat von diesen Königen und Schlachten und Kriegesthaten nur geträumt.“ — Ganz vortrefflich sind auch die leidenschaftlichen Worte:

„Kommt, laßt uns fliehn! Ich geh mit euch, ich kehre
In unser Dorf, in Vaters Schoß zurück. —
Wie eine niedre Magd will ich euch dienen,
Und büßen will ich's mit der strengsten Buße,
Daß ich mich eitel über euch erhob."

Auch hier erscheint es Düntzer „anstößig," daß sie glaube, sie könne „wieder ein still beglücktes Leben in der Heimat finden." Der Dichter, fügt er hinzu, habe sich dies „wegen des Gegensatzes zum Folgenden gestatten zu dürfen geglaubt." Aber die Natur des menschlichen Herzens widerlegt diesen Vorwurf. Gerade die augenblickliche Selbsttäuschung Johannas ist psychologisch ungemein wahr, ebenso wie ihre Ungerechtigkeit gegen sich selbst; denn niemals hat sie sich über ihre Schwestern eitel erhoben. Beides ist der natürliche Ausfluß der gegenwärtigen tief erregten Stimmung ihres wunden Herzens.

V 4 (3171).

„Da als der Ehre Schimmer mich umgab,
Da war der Streit in meiner Brust."

Düntzer bezieht diese Worte auf die Zeit, „wo die Ehrsucht den reinen Spiegel ihrer ganz dem göttlichen Auftrage geweihten Seele trübte." Aber eine solche Zeit hat es überhaupt nicht gegeben, nie und nirgends hat Ehrsucht in ihrer Seele geherrscht. Wir sind dieser irrigen Ansicht schon oben wiederholt begegnet, und es scheint, daß der Ausleger gerade unsere Stelle dafür geltend machen wolle, weil er an die Worte „der Ehre Schimmer" mit seiner Erklärung anknüpft. Aber die „Sucht" nach Ehre legt er doch auch hier willkürlich hinein; vielmehr bezieht sich der innere Streit, von dem Johanna spricht, ausschließlich auf ihre Liebe und den dadurch hervorgerufenen Zwiespalt ihres Herzens, in welchen sie zu einer Zeit verfiel, als der Ehre Schimmer sie noch umgab. Daß sie nur davon spricht, zeigen aufs klarste die folgenden Worte: „Ich war die Unglückseligste, als ich der Welt am meisten zu beneiden schien." Denn wollte man wirklich in der Zeit vor der Lionelscene so etwas wie eine

„Verweltlichung“ oder „Trübung“ ihrer Seele annehmen, so kann doch nimmermehr die Rede davon sein, daß sie sich damals als die „Unglückseligste“ gefühlt hätte. Dies läßt sich offenbar nur auf die Zeit ihrer Liebe deuten.

V 14 (3535).

„Gebt ihr die Fahne.“

Daß der König diese Worte „mit abgewandtem Gesicht“ sagt, hat den Zweck, daß Johannas rührende und feierliche Worte möglichst wenig unterbrochen werden sollen. Es ist eine natürliche Scheu und Ergriffenheit vor der halb Verklärten, die ihn veranlaßt, sich abzuwenden und seinen Begleitern mit halblauter Stimme zuzurufen.

3539.

„Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.“

Schade, daß der Dichter dies letzte, liebliche Bild nicht anschaulich durchgeführt hat. Denn wenn die Himmelskönigin den Jesusknaben an der Brust hält, kann sie unmöglich zu gleicher Zeit die Arme ausstrecken, ohne das Kind ernstlich zu gefährden. Vielleicht soll man den pluralisch ausgedrückten Begriff doch nur singularisch denken, wie dies z. B. in den alten Sprachen, besonders im Griechischen, so häufig ist. Denn den einen Arm hätte sie ja zum Entgegenstrecken frei. Es kann sein, daß dem Dichter selbst ein solches Bild vorschwebte; doch ist mir kein Beispiel eines ähnlichen Gebrauches erinnerlich. Eine andere Auskunft wäre, daß die Phantasie der Sterbenden sich verwirre und ihr zuerst das eine, dann das andere Bild zeige, ineinanderfließende Gestalten. Aber schwerlich dürfte dies der Absicht Schillers entsprechen.

8. Die Braut von Messina.

Schillers Braut von Messina teilt das Schicksal der Helena: sie ist, wie kein anderes Werk unseres Dichters, „bewundert viel und viel gescholten," von ihrem Erscheinen an bis auf den heutigen Tag. Und auch darin dürfte sie der dämonischen Tochter des Zeus zu vergleichen sein, daß ihr eine gewisse eigentümliche, bestrickende Schönheit selbst von ihren erbittertsten Feinden nicht leicht abgesprochen wird. Daß die Urteile über ein bedeutendes, tiefsinniges und eigenartiges Kunstwerk oft sehr auseinandergehen, liegt in der Natur einer solchen Schöpfung, die zu verschieden gearteten Geistern höchst verschiedenartig spricht. Aber ungewöhnlich bleibt doch der Grad dieser Erscheinung, den wir bei unserm Stücke finden, von höchster Bewunderung bis zu schonungslosester Verwerfung. Da eine Geschichte der Kritik des Dramas dem Plane dieses Buches fernliegt, so wird es genügen, ein paar solcher Gegensätze herauszugreifen, nur um gleichsam die Spannung des Rahmens zu veranschaulichen, in dem die Urteile sich bewegen. Schiller selbst, der doch so manche Probe unbefangener Beurteilung seiner eigenen Werke gegeben hat, schreibt an Körner (28. März 1803), er habe bei der Aufführung des Stückes „zum erstenmale den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen." Er fügt hinzu: „Goethe ist es auch so ergangen; er meint, der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden," und Schillers Frau schreibt an Fritz Stein, Goethe habe „eine unaussprech-

liche Freude daran.“ Wilhelm von Humboldt urteilte (Brief vom 22. Oktober 1803), daß „über die Höhe, in der Schiller sein Stück gehalten habe, nichts gehe,“ und daß „in Rücksicht auf die strenge Form“ keines seiner anderen Werke „sich mit der Braut messen könne.“ Auch Körner wies ihm (18. Febr. 1803) einen „hohen Rang unter Schillers Produkten“ an. Dagegen ist bekannt, daß das Stück gleich bei seinem Erscheinen auch auf scharfen Widerspruch stieß. In Herders Kreise erklärte man es für eine „wunderliche Fata Morgana,“ ja für ein „grasses Unding,“*) Fr. H. Jacobi**) nannte es einen „ekelhaften Spuk aus zusammengemischter Hölle und Himmel,“ und auch die Romantiker Tieck und Schlegel verhielten sich durchaus ablehnend. Aber auch in neuerer Zeit ist die Beurteilung keineswegs zu einer gewissen durchschnittlichen Einstimmigkeit gelangt, wie doch bei fast allen übrigen Werken unseres Dichters. Während Scherer die Braut für „das höchste Werk reiner Kunst“ erklärt, das Schiller hervorgebracht habe, und R. Hiecke (Gesammelte Aufsätze. 1864. S. 326) behauptete, „an dem granitenen Grundbau dieser Tragödie zerschelle ohnmächtig alle klügelnde Kritik,“ wollte Hettner darin das Ergebnis einer „fanatischen Systemsucht“ erblicken, „eine zwar geistvolle, aber gelehrt verkünstelte, einseitig philologische Studie nach der Antike.“

Noch auffallender als diese Urteile über den Kunstwert des Ganzen ist das Auseinandergehen in ganz bestimmten Fragen des dramatischen Zusammenhanges: der eine Beurteiler***) findet in dem Stücke „die Freiheit der handelnden Personen vollständig vernichtet,“ so daß sie nur „Spielzeuge einer unwiderstehlichen, launenhaften Macht“ seien; ein anderer†) erklärt, „weit entfernt, eine Schicksalstragödie zu sein, sei es vielmehr die einzige Freiheitstragödie, die die Weltlitteratur kenne.“ Nach

*) Vgl. Knebels litterarischer Nachlaß, 2, 344, 347.

**) „Auserlesener Briefwechsel,“ 2, 338.

***) Rößler, „Das Verhältnis der Schillerschen Braut von Messina zur antiken Tragödie.“ Budissin 1855.

†) Richard Wegener, „Aufsätze zur Litteratur.“ Berlin 1884.

dem einen*) sind die „leidenden Helden des Stückes durchaus schuldlos," und der Dichter „läßt durch keine Spalte die Spur von einem Frevel durchblicken," nach einem andern**) sind sie sämtlich mit schwerer Schuld belastet, so daß sie „der Blitzstrahl des gerechten Verhängnisses zerschmetternd trifft." Ja sogar die theatralische Wirkung stellt sich verschiedenen Beurteilern höchst verschieden dar. Dafür nur ein Beispiel: von der ersten Darstellung in Berlin am 14. Juni 1803 berichtet die „Königl. privilegierte Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen" vom 16. Juni: „Die Handlung ist einfach, aber von tragischer Gewalt. Hie und da ist das Warum nicht deutlich, aber man wird so erschüttert von der eigentümlichen Kraft des großen Mannes, von der Kühnheit der Gedanken; die Tiefe und Fülle der Empfindung reißt so zum Ziele fort, daß die Zweifel und Fragen, die während der Vorstellung aufsteigen, von Rührung und Bewunderung überwallet werden; — die gesprochenen Chöre machten zum Teil eine herrliche Wirkung." Und an demselben Tage war von derselben Aufführung in den „Berliner Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen" zu lesen: „Sie ist vorübergeprunkt, die griechische Deutsche, und hat den größten Teil des Publikums kalt gelassen," „die Chöre rissen viele unwillkürlich zum Lachen hin, und am Ende des Stückes ging man sehr ruhig fort." „Der gesprochene Chor that mehr eine spaßhafte als imponierende Wirkung." Aus diesem letzten Urteil spricht offenbar persönliche Abneigung oder wenigstens starke Voreingenommenheit; denn über die hinreißende Gewalt des dramatischen Eindrucks kann kein Zweifel sein. Iffland schreibt über eben diese Berliner Aufführung an Schiller: „Gegenfüßler? Etliche. Totaleffekt? Der höchste, tiefste, ehrwürdigste. Die Chöre wurden meisterhaft gesprochen und senkten sich wie ein Wetter über das Land." Bekannt ist auch, einen wie ungeheuren

*) Baptist Gerlinger, „Die griechischen Elemente in Schillers Braut von Messina." Augsburg 1858.

**) Drenckmann, „Schicksal und Schuld in Schillers Braut von Messina." Königsberg i. N. 1868.

Eindruck das Stück bei der Aufführung in Lauchstedt am 3. Juli 1803 auf die zahlreichen Zuschauer machte. Und in dieser Hinsicht wenigstens hat die Nachwelt jenen ungünstigen Urteilen endgiltig Unrecht gegeben. Der mächtigen dramatischen Wirkung wird sich nicht leicht jemand entziehen können.

1. Gang der Handlung.

Von allen Schillerschen Stücken ist die Braut von Messina dasjenige, dessen Handlung sich unter der kleinsten Personenzahl abspielt. Wie reichhaltig und umfänglich ist das Verzeichnis z. B. im Wallenstein, im Tell; hier sind es nur vier Personen, auf deren Verhältnis der tragische Vorgang beruht, Mitglieder einer Familie, Mutter, Tochter und zwei Brüder. Auch bedürfen diese vier Personen so gut wie gar keiner Voraussetzungen geschichtlicher Zustände oder Vorgänge; das Verwandtschaftsverhältnis, in dem sie stehen, genügt vollständig, um uns das Geschick, das uns vorgeführt wird, verstehen und empfinden zu lassen.

Einfacher und weniger kunstvoll, als er es sonst pflegt, giebt uns der Dichter die Exposition: nicht in bewegten Scenen, die uns in raschem Schwunge in die Handlung reißen, sondern durch die ruhige, rückblickende Rede der Fürstin an die Ältesten von Messina werden wir von den notwendigsten Voraussetzungen des Stoffes unterrichtet. Wir erfahren, daß die beiden Söhne, die von frühester Kindheit an durch leidenschaftlichen Haß entzweit sind und seit des Vaters Tode sich feindseliger als je gegenüberstehen, jetzt auf dringendes Flehen der Mutter sich zu einer „unfeindlichen“ Begegnung im väterlichen Schlosse verstanden haben, welche eben jetzt stattfinden soll. Als die Ältesten abgetreten sind, hören wir noch den Auftrag Isabellens an den alten treuen Diener und können ahnen, daß der „teure, wohlverwahrte Schatz,“ den er aus dem „wohlbekannten Kloster“ herbeiholen soll, eine so lange verborgen gehaltene Tochter der Fürstin sein werde. Kriegerische Musik verkündigt die Ankunft

der Söhne, die Mutter eilt ihnen entgegen und tritt bald darauf, nachdem zuvor der Chor, die Krieger der beiden jungen Fürsten, eingezogen ist, mit diesen beiden auf die Bühne. Ihre eindringlichen Worte haben so viel Wirkung, daß die feindlichen Brüder nach dem Fortgang der Mutter sich einander nähern und nach wenigen Wechselreden von dem Gefühl überrascht werden, daß ihr alter Hader und Haß eigentlich ohne Grund gewesen. Versöhnt stehen sie da, als ein Bote dem Don Cesar geheimnisvoll die Nachricht bringt, daß die „lang Verlorene“ gefunden sei; ohne uns weiteren Aufschluß zu geben, entfernt er sich mit seinen Kriegern, während Manuel den Seinigen die Begegnung mit seiner Geliebten erzählt: ein Zufall der Jagd habe ihn nach dem Kloster geführt, wo sie in stiller Abgeschiedenheit, doch nicht als Nonne lebte, sich selbst ein Geheimnis, nur zuweilen von einem alten Diener besucht, der allein ihre Abkunft kenne; da dieser angedeutet habe, daß sie am heutigen Tage von den Ihrigen zurückgefordert werden würde, so habe er rasch entschlossen sie entführt und heimlich nach Messina gebracht. Jetzt macht er sich auf, die schönsten Brautgewänder und Geschenke zu beschaffen, die seine Krieger der Geliebten überbringen sollen. Dem aufmerksamen Zuhörer kann die Übereinstimmung nicht entgangen sein, daß die Tochter der Fürstin ebenso wie die Geliebte Manuels gerade am heutigen Tage aus dem Kloster geholt und den Ihrigen zurückgegeben werden soll, und Manuels Wort beim Anblick der Züge seines Bruders, er entdecke in ihnen eine Ähnlichkeit, die ihn „wunderbar rühre,“ kann diese Ahnung nur bestätigt haben.

Jetzt lernen wir Beatricen selbst kennen. In einem abgeschiedenen Garten, wo das Geräusch der „völkerwimmelnden“ Stadt von ferne „wie ein rauschend Wehr“ an ihr Ohr dringt, harrt sie voll Sehnsucht ihres Geliebten, tief beängstigt durch die fremde Umgebung und den Gedanken an die Entführung, der sie allzu willig gefolgt sei; auch eine Erinnerung an die Begegnung mit einem fremden feurigen Jüngling bei der Leichenfeier des verstorbenen Fürsten von Messina drängt sich

ihr auf. Endlich nach langem Harren glaubt sie Manuels Stimme zu hören und eilt ihm voll Inbrunst mit ausgebreiteten Armen entgegen, als plötzlich Don Cesar vor ihr steht, in welchem sie sofort jenen „Jüngling mit dem Flammenauge“ erkennt, der ihr damals genaht war. Sie ist wie versteinert und kann auf seine stürmische Werbung kein Wort erwidern; er stellt sie seinen Rittern als seine Braut vor, ohne daß irgend eine Antwort ihrerseits ihn über seinen Irrtum aufklärte.

Die folgende Scene macht dem Zuschauer die Ahnung des Zusammenhanges der Personen zur vollen Gewißheit. Isabella erzählt zunächst ihren Söhnen den doppelten Orakelspruch, durch welchen ihrer Tochter schon vor der Geburt die Versöhnung oder die Vernichtung ihrer beiden Brüder auferlegt worden, und teilt ihnen mit, daß sie die bisher verheimlichte Schwester noch heute sehen sollen. Kaum hat darauf jeder der beiden Söhne auch sein Geheimnis ausgesprochen und die Mutter jubelnd und stolz sich des Gedankens gefreut, daß heut „drei blühende Töchter in der Jugend Glanz“ ihr zur Seite stehen werden, so bringt Diego die Schreckenskunde, daß die Tochter aus dem Kloster geraubt sei, von maurischen Korsaren, wie man vermutet. Die Nennung des Namens Beatrice wirft hier den ersten Stachel fürchterlicher Unruhe in Manuels Herz; aber er verbirgt die Qual, die ihn ängstigt, vor der Mutter und dem Bruder und eilt schleunigst davon, um sich bei der Geliebten selbst Gewißheit zu verschaffen, während Cesar sich ungesäumt auf die Spur der geraubten Schwester begiebt. Er und Isabella sind noch vollständig ahnungslos.

Rasch geht nun das Schicksal seiner Erfüllung entgegen. Don Manuel giebt sich Beatricen als Fürst von Messina zu erkennen. Aber ehe er sich noch über seinen schrecklichen Zweifel Gewißheit verschaffen kann, hört man hinter der Scene den ungeduldigen Ruf Cesars, der sich den Eintritt in den Garten durch den Chor gewehrt sieht. Beatricens Angst beim Klange dieser Stimme läßt plötzlich in Don Manuel den schaudernden Gedanken aufsteigen, daß sie dieselbe Jungfrau sei, welche Cesar

bei der Leichenfeier des Fürsten gesehen hat. Als sie auf seine bebende Frage unter Thränen zugesteht, daß sie trotz seines Verbotes jener Feier beigewohnt habe, bedarf es für ihn keiner weiteren Frage: der ganze fürchterliche Zusammenhang liegt offen vor seinen Augen. Aber in demselben Augenblicke stürmt Cesar heftig herein, und als er die Geliebte in den Armen des Bruders erblickt, sticht er diesen, ohne auch nur ein Wort der Erwiderung abzuwarten, blindwütig wie ein Rasender nieder. Die ohnmächtige Beatrice übergiebt er seinen Rittern, mit der Weisung, sie als seine Braut zur Mutter zu bringen, während er selbst sich von neuem auf die Verfolgung der geraubten Schwester begiebt. Der andere Chor bleibt zurück und bereitet sich unter Klagen und Verwünschungen gegen den Mörder, den Leichnam in das Schloß heimzutragen.

Wir kommen zum letzten Abschnitt, der auch dem überlebenden Bruder den geweissagten Tod bringt. Beatrice wird noch besinnungslos zur Mutter gebracht und von dieser in dem Wahne empfangen, daß die Brüder sie den Korsaren abgejagt hätten. Als sie zum Bewußtsein erwacht und ihre Mutter erkennt, von deren Persönlichkeit, aus Begegnungen in frühester Kinderzeit, eine dunkle Erinnerung in ihr lebt, und als diese sich ihr darauf als Fürstin von Messina zu erkennen giebt, so ist auch für sie der Schleier von dem Schrecknis gehoben. Ehe sie sich noch fassen kann, ertönt der Trauermarsch, der Chor naht mit Manuels Leichnam. Furchtbar ist der Schmerz der Mutter, aber noch wähnt sie, daß ein feindlicher Räuber ihr den Sohn getötet habe: sie verflucht den Mörder und sein ganzes Geschlecht und spricht mit ingrimmigem Hohn ihre Verachtung der Orakelsprüche aus, die insgesamt gelogen hätten. Indem der Chor, der jetzt alles übersieht, sie mit tief erschütterten Worten vor solcher Überhebung warnt, tritt Don Cesar ein, auch er noch in völliger Verblendung. Aber nach wenigen Wechselreden muß endlich jede Täuschung hinsinken, und nun erst fällt auf ihn wie auf Isabella die ganze zermalmende Wucht des Schicksals. Furchtbar überkommt ihn plötzlich das Bewußtsein,

daß er einer Greuelthat schuldig ist, „die keine Reu und Büßung kann versöhnen.“ Die Mutter verflucht ihn und will sich auf ewig von ihm scheiden; aber am wehesten thut ihm doch Beatricens stummer Schmerz um Manuel; mit tief verwundeter Seele fühlt er, daß sie nicht um den Bruder, sondern um den Geliebten weint. Daß sein Platz nicht mehr unter den Lebenden sein kann, ist ihm klar. Vergebens nimmt Isabella ihre Verfluchung zurück und fleht ihn an, sie nicht ihrer beiden Söhne an einem Tage zu berauben, vergebens vereinigt Beatrice ihre Bitten mit denen der Mutter. Einen Augenblick glüht es ihn noch wie eine erwachende Lebenshoffnung an, als er fühlt, wie Beatrice sich auch ihm in schwesterlicher Liebe zuneigt, wie auch um ihn ihre Thränen fließen. Jetzt könnte er leben, denn die Seinen sind ihm versöhnt und flehen ihn liebend und inständig an, zu leben, und „auf der Welt lebt niemand, der ihn richten kann.“ Aber die Stimme aus dem Sarg des gemordeten Bruders ruft mächtiger dringend als der Mutter Thränen und mächtiger als der Liebe Flehen. Mit freiem Entschluß wirft er das Leben hin, dessen Genuß, selbst durch solche Liebe verschönt, ihm nicht als das höchste der Güter erscheint, und sühnt die blutige Schuld, die er als der Übel größtes empfindet.

2. Einheit der Handlung.

Ohne Nachweis leuchtet ein, daß die Handlung einheitlich und straff gebaut ist, daß nirgends ein Schritt vom Wege ist, daß man kein Glied entfernen könnte, ohne das Ganze zu zerstören oder zu zerrütten. Aber dennoch steht es mit unserm Stücke in dieser Hinsicht etwas anders als sonst. Wie leicht und sicher kann man in den andern Dramen unseres Dichters das äußere Ziel der Handlung angeben, z. B. im Fiesko die Gewinnung der Herzogskrone, im Wallenstein die Erringung selbständiger Fürstenmacht, in der Jungfrau die Befreiung des Vaterlandes; immer ist das genannte Ziel der Punkt, den der Hauptheld erstrebt und um den sich auch das Wollen und

Handeln aller anderen Personen, fördernd oder hindernd, dreht, der eben dadurch die Einheit begründet. Aber hier? Welches Handlungsziel des Haupthelden könnte man hier in ähnlicher Weise nennen? Wer ist überhaupt der Held des Dramas? Der Dichter, der uns meist die Antwort auf diese Frage schon durch die Benennung seines Werkes erleichtert, hat unserm Stücke, gewiß nicht zufällig, zwei Namen gegeben, von denen der eine noch dazu wieder eine Mehrzahl bezeichnet: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Das wären drei Hauptpersonen; es scheint also, daß wir nach dem Willen des Dichters die drei Geschwister zusammen als Helden des Dramas anzusehen haben. Auch stellt sich unter diesem Gesichtspunkt die Einheit der Handlung zunächst ganz klar heraus: die beiden Brüder haben zum Ziel ihres Strebens die Erringung Beatricens, zu der sie in leidenschaftlicher Liebe entbrannt sind, jeder ohne zu ahnen, daß die eigene Geliebte auch die des Bruders und zugleich die leibliche Schwester ist; die Liebe zu ihr führt zum Brudermorde, zur Enthüllung des Geheimnisses und zu dem Selbstmorde Don Cesars. Auch für Isabellas Wollen und Denken bildet Beatrice den Mittelpunkt, denn sie will die geliebte Tochter ins Vaterhaus zurückführen und durch sie die Versöhnung der Brüder desto fester knüpfen. Beatrice ihrerseits greift nirgends selbsthandelnd ein, sondern spielt lediglich eine leidende Rolle; da aber das Handeln und Wollen aller andern Personen sich um sie bewegt, so ist es begreiflich, daß der Dichter sein Stück in erster Reihe nach ihr benannte.

Aber trotz dieser klaren Einheit bleibt, so lange wir bloß diesen Gesichtspunkt einnehmen, etwas Unbefriedigendes zurück. Denn das Liebesverhältnis der Brüder zu Beatrice ist keineswegs so ausgeführt, daß es an und für sich als der wesentliche Inhalt des Ganzen genügen könnte. Von irgend einem Kampf, einem Ringen um die Geliebte ist weder bei dem einen noch bei dem andern die Rede; beide glauben keinerlei Hindernissen gegenüberzustehen. Manuels Liebe ist eine durchaus glückliche, innig erwiderte, und Cesar in der rücksichtslosen Sicherheit

seines jugendlichen Ungestüms jetzt wenigstens seinerseits nicht den mindesten Zweifel in den Erfolg seiner Werbung. Also die Liebe dieser beiden bildet nicht die dramatische Handlung. Man denke etwa an Ferdinand und Luise, an Romeo und Julie, um des ungemeinen Unterschiedes inne zu werden. Aber auch die Eifersucht zwischen den beiden Brüdern ist nicht der Gegenstand der Darstellung; diese Leidenschaft hat vielmehr gar nicht Raum und Gelegenheit zur Entwickelung zu kommen, da Cesar fast in demselben Augenblicke, wo sie in ihm erwachen könnte, sich bereits seines Gegners durch den Tod entledigt. Man empfindet während des ganzen Verlaufes bis zu diesem Punkte, daß alles bis dahin Dargestellte nur eine Art Vorbereitung auf Wichtigeres und Ergreifenderes ist, daß alle diese Leidenschaften und Verwickelungen dem Dichter nicht ausreichende Veranlassung zur Wahl seines Stoffes gegeben haben würden, wenn nicht das geschwisterliche Verhältnis im Hintergrunde lauerte, durch dessen Aufdeckung alles andere erst den furchtbar tragischen Charakter annimmt. Von diesem Punkte aus wird ein ganz anderes und schreckliches Licht auf die Liebe beider Brüder, sowie auch auf die Empfindung Beatricens geworfen. Das Loseilen auf diese Enthüllung ist also erst das eigentlich Einheitgebende in unserm Stücke. Aber dies ist, wie sofort ersichtlich, nicht mehr ein Ziel der handelnden Personen, sondern des Dichters. Wir haben also hier die von der sonstigen Gestaltung abweichende Erscheinung, daß das Ziel, nach welchem die handelnden Personen bewußt streben, ihnen allen als ein verhältnismäßig harmloses erscheint und nach dem Stande ihres Wissens mit Recht so erscheinen kann, oder mit anderen Worten, daß die Grundlage des tragischen Ausgangs die Aufdeckung eines Umstandes ist, von dem die Handelnden bis dahin nichts ahnen konnten und der von ihrem eigenen Wollen und Thun völlig unabhängig ist.

Als tragisches Ziel im Sinne der allgemeinen Einleitung (Band I, S. 46) kann man allerdings diese Enthüllung des Verwandtschaftsverhältnisses doch wieder nicht bezeichnen; denn

sie würde an sich den tödlichen Ausgang nicht mit Notwendigkeit hervorrufen, wenn sie nicht gerade in dieser bestimmten Form vor sich ginge. Es wäre denkbar, daß bei einer andern Art der Enthüllung, selbst bei denselben Charakteren, soviel Besinnung übrig bliebe, daß statt blutigen Mordes und Selbstmordes eine ruhige, wenn auch schmerzliche Unterordnung der Leidenschaft unter die neuen Verhältnisse stattfände, welche ja mit der unwiderstehlichen Allgewalt der Natur gerüstet sind und daher jede Auflehnung menschlichen Eigenwillens als nichtig und kindisch erscheinen lassen. Sollte uns demnach der tödliche Ausgang als unabweislich erscheinen, so mußte einer der Brüder schon vor der Enthüllung eine That thun, die bereits die volle Entscheidung in sich schloß. Dies ist Don Cesars Brudermord, und dies ist also das tragische Ziel. Es geht daraus hervor, daß von den drei Geschwistern als tragischer Held im eigentlichen Sinne nur Don Cesar gelten kann; denn nur er thut etwas, was den tragischen Ausgang unvermeidlich macht. Und die Scene, in der dies geschieht, ist auch vom Dichter mit der ganzen Wucht des dramatischen Eindrucks ausgestattet, welche sie dem Zuschauer als die tödliche Entscheidung im Schicksale aller fühlbar macht. Schiller hat es demnach, obgleich die Entwickelung auf dem Grunde von Verhältnissen ruht, die ganz unabhängig vom Willen der Personen vorhanden sind, doch zu Wege gebracht, den eigentlich tragischen Wendepunkt in eine That seines Helden zu legen, die lediglich aus seiner bewußten Entschließung, aus seinem Charakter hervorgeht, also ihm ganz zur Verantwortung fällt. Aber jene unbewußte Grundlage bleibt für die Schlußkatastrophe nach wie vor unentbehrlich. Denn Don Cesars Schuld erhält erst die vom Dichter beabsichtigte Beleuchtung, indem sie als Glied in der Kette der Handlungen empfunden wird, die auf seinen eigentlichen Zweck hineilen, die Aufdeckung des wahren Verhältnisses der Geschwister und damit die Erfüllung des geweissagten Schicksals. Dieses Schicksal ist demnach der Punkt, an dem die Beurteilung der ganzen Handlung unseres Stückes hängt.

3. Schicksal und Schuld.

Bei Besprechung des Wallenstein mußte die Auffassung, welche in diesem Stücke eine „antikisierende Schicksalstragödie“ sehen wollte, als irrig zurückgewiesen werden. Ganz anders steht es bei der Braut von Messina; hier ist die Schicksalsidee ganz unverkennbar wirklich vorhanden, und zugleich ist Schillers Absicht eine Tragödie im antiken Stile zu dichten ausdrücklich durch ihn selbst bezeugt. Ich brauche nur auf bekannte Äußerungen von ihm zu verweisen, so an Körner am 13. Mai 1801 nach Vollendung der Jungfrau von Orleans, er habe Lust sich nunmehr „in einer einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen“, oder später, sein Stück „lasse sich wirklich wie eine Äschyleische Tragödie an.“ Besonders bezeichnend ist auch sein Wort an Wilhelm von Humboldt nach Vollendung des Dramas, am 17. Februar 1803: „Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form wird Ihnen Vergnügen machen. Sie werden daraus urteilen, ob ich als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte. Ich habe es nicht vergessen, daß Sie mich den modernsten aller neueren Dichter genannt und mich also im größten Gegensatz mit allem, was antik heißt, gedacht haben. Es sollte mich also doppelt freuen, wenn ich Ihnen das Geständnis abzwingen könnte, daß ich auch diesen fremden Geist mir zu eigen machen könne.“ Die Stelle ist auch deshalb von Bedeutung, weil sie gewisse übertriebene Darstellungen (z. B. von Hettner) auf ihr richtiges Maß zurückführt, die uns glauben machen wollen, Schiller habe in dieser Zeit sich gänzlich von seinen früheren Ansichten abgewandt und gleichsam mit seiner poetischen Vergangenheit gebrochen. Denn wenige Jahre vorher, z. B. in seinem Briefe an den Professor Süvern vom 26. Juli 1800, erkannte er noch die griechische Tragödie trotz aller Verehrung klar als eine Erscheinung ihrer Zeit an, die niemals wiederkehren könne, und die „der Gegenwart als Maßstab und Muster aufzudrängen, die Kunst eher töten als beleben hieße.“ Aber auch noch während der Arbeit

an der Braut klingen seine Äußerungen durchaus nicht so, als sei er jetzt völlig in den Bann der antiken Welt und ihrer Wiederbelebung getreten. An Körner z. B. giebt er am 9. September 1802 als Gründe für die Wahl dieses Stoffes an 1) er sei damit in Absicht auf den Plan, der sehr einfach sei, am weitesten gewesen, 2) er habe eines gewissen Stachels der Neuheit der Form bedurft, und einer solchen Form, die einen Schritt näher zur antiken Tragödie wäre, 3) er habe etwas wählen müssen, was nicht de longue haleine sei, weil er nach der langen Pause notwendig bedürfe, wieder etwas fertig vor sich zu sehen. Wenn er dann hinzufügt, nach Vollendung der Braut solle es hurtig an Warbeck und unmittelbar nach diesem an Wilhelm Tell gehen, so läßt auch dies gewiß nicht auf grundsätzliche Überzeugung von der alleinseligmachenden griechischen Form schließen; denn schwerlich konnte er Warbeck oder Tell so behandeln wollen.*) Ebenso sehen wir denn auch aus den obigen Worten an Humboldt, daß er auch jetzt noch, trotz jener „Affinität" zur griechischen Welt, die er sich selbst in einer andern Briefstelle an Humboldt (26. Oktober 1795) zuschreibt, und trotz des ungeheuren Übergewichts,

*) Dem widerspricht wohl nicht der Brief vom 15. November 1802, wo er nach der Mitteilung, daß von der Braut funfzehnhundert Verse bereits fertig seien, fortfährt: „Die ganz neue Form hat auch mich verjüngt, oder vielmehr das Antikere hat auch mich altertümlicher gemacht; denn die wahre Jugend ist doch in der alten Zeit. Sollte es mir gelingen, einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in diesem Geiste aufzufassen, wie mein jetziges Stück geschrieben ist und auch viel leichter geschrieben werden konnte, so würde ich alles geleistet zu haben glauben, was billigerweise jetzt gefordert werden kann." Schwerlich will er sagen, daß er den Tell ganz in antiker Form dichten wolle wie die Braut, sondern er meint wohl vornehmlich jene Vereinfachung der Fabel, nach der er hier strebte, und die ihm so viele künstlerische Vorteile zu bieten schien. Damit stimmt auch, was er in jenem ersten Briefe (9. September) über den Tell mitteilt, über sein Studium Tschudis und die Schwierigkeit der poetischen Behandlung, mit dem Zusatz: „Indes stehen schon die Säulen des Gebäudes fest und ich hoffe, einen soliden Bau zustande zu bringen." Jedenfalls, und das ist die Hauptsache, zeigt der Erfolg, daß er beim Tell an die Form der antiken Tragödie nicht von fern gedacht hat.

welches die eben vollendete, mit der vollen Frische des Gelingens vor ihm stehende Tragödie dieser Anschauung geben mußte, doch den antiken Geist immerhin als einen „fremden" bezeichnet und nicht im mindesten Humboldts Behauptung (6. November 1795) widerspricht, daß er der modernste aller Dichter sei; nur meint er, trotzdem sich jenen Geist in einem einzelnen Falle angeeignet, ihn in diesem Werke zum Ausdruck gebracht zu haben.

Was ihn zu solcher Versenkung in die griechische Welt führte, war zunächst natürlich die allgemeine Richtung seines Geistes auf das Klassische und Einfache in der Kunst, welche aus jener „Affinität" hervorging; an der griechischen Tragödie aber war es offenbar außer diesem allgemeinen Charakter besonders ein bestimmter dramatischer Gesichtspunkt, der ihm den Versuch einer Annäherurg an diese Kunstform nahe legte. Eines fand er hier mit unvergleichlicher Gewalt ausgedrückt, was für den Dramatiker von hoher Bedeutung war. Ich habe zwar wiederholt darauf hingewiesen, daß die Schicksalsidee, wie wir sie im Sophokleischen Ödipus finden, weit entfernt ist, überhaupt die Grundlage der griechischen Tragödie zu bilden, aber es ist klar, warum trotzdem gerade diese Idee mit besonderer Stärke sich dem Leser antiker Dramen aufdrängen und vor allem den dramatischen Dichter in seinen Bann ziehen muß. Die höchste Forderung der tragischen Kunst ist, daß das tödliche Geschick, welches den Helden ergreift, vom Leser oder Hörer im strengsten Sinne als notwendig anerkannt werde, daß kein Schatten eines Zweifels in seinem Gemüt übrig bleibe, ob es nicht auch anders sich hätte wenden können; jeder Gedanke an Willkür und Zufall erweckt hier ein tiefes Unbehagen, welches mit der erhebenden Wirkung der Tragödie unvereinbar ist. Darum sehen wir den Dichter stets bestrebt, diese Unvermeidlichkeit des tragischen Ausgangs möglichst anschaulich und überzeugend zu machen; mit welcher erstaunlichen Kunst erreicht z. B. Schiller dies im Wallenstein. In Ödipus' Schicksal aber findet sich dies unentrinnbar Notwendige, dies schlechthin Unabänderliche in der strengsten Form: es ist durch ein unabwendbares Schicksal, dem der Mensch

nicht entgehen kann, schon vorher fest bestimmt. Dies ist ohne Zweifel Schillers Hauptbeweggrund gewesen, die Schicksalsidee in sein Werk aufzunehmen. An dem Sophokleischen Drama bewunderte er außerdem besonders die Kunst des Dichters, durch die das Furchtbare, um das es sich handelt, beim Beginn des Stückes bereits vollzogen ist. Darin liegen, wie er schon am 2. Oktober 1797 an Goethe geschrieben hatte, für den Dichter „unermeßliche Vorteile." Als einen derselben hebt er hervor: „Das Geschehene ist, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher, und die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, afficiert das Gemüt ganz anders als die Furcht, daß etwas geschehen möchte." Diesen Vorteil hat unser Dichter sich allerdings bei der Gestaltung seines Stoffes nicht in gleichem Maße zu eigen gemacht, und wir werden sehen, warum er dies nicht konnte. Das unentrinnbare Schicksal selbst aber nahm er auf, freilich nicht, ohne auch diese Idee selbständig zu gestalten, wie eine Vergleichung mit dem antiken Begriffe zeigen wird.

Ödipus' Schicksal ist vorherbestimmt und ist unabwendbar. Es leuchtet ein, daß jemehr mit diesen beiden Merkmalen des Begriffs Ernst gemacht wird, desto bestimmter eine sittliche Schuld, eine Verantwortung ausgeschlossen ist. Dies hat Sophokles aufs klarste eingesehen und deshalb die Darstellung in seiner Tragödie so eingerichtet, daß dem Helden keinerlei Schuld an seinen furchtbaren Thaten zur Last fällt. Er hat den Schicksalsspruch erfüllt, ohne es zu ahnen, so zu sagen in der Unschuld seines Herzens; erst Jahre nachher, als jener Vorfall im Dreiwege seinem Gedächtnis beinahe entschwunden ist, werden seine Thaten enthüllt, und was an sich ihn nicht im mindesten beschwerte, wird uns plötzlich zur Greuelthat. Zwar haben nicht wenige Beurteiler des Sophokles mannigfache Anklagepunkte erhoben, um den Helden als schuldig zu erweisen und so die Gerechtigkeit des Schicksals zu retten. Vor allem tadelt man die blinde leidenschaftliche Wut, die er bei dem Totschlag des Laios zeigt, sowie den Leichtsinn, der ihn zur Heirat der un=

bekannten Königin veranlaßt: er hätte, meint man, durch den Orakelspruch gewarnt, jede Ehe fliehen, vor jedem Streit zurückbeben müssen. Indes erstens kann so nur gesprochen werden, wenn man den Begriff der Unabwendbarkeit des Schicksals außer acht läßt; denn bleibt dieser bestehen, so kann auch das besonnenste, weiseste, bescheidenste Handeln keine Änderung hervorbringen. Aber vor allem: wenn der Dichter seinem Helden eine Schuld in diesem Sinne geben und also die Ursache seines schrecklichen Sturzes in ihn selbst legen wollte, so mußte er in seinem Charakter und in seiner Handlungsweise diejenigen Punkte irgendwie hervortreten lassen, in denen die Schuld liegen sollte. Nun aber wird in dem ganzen Stücke nicht eine seiner Thaten, welche so stark die sittliche Entrüstung jener Beurteiler hervorgerufen haben, nicht ein einzigesmal auch nur mit einem mißbilligenden Seitenblick betrachtet. Weder ihm selbst noch sonst irgend jemandem fällt es ein zu sagen, er hätte nicht Korinth verlassen, nicht ohne Aufklärung von Delphi scheiden, nicht den Laios töten, nicht nach Theben gehen, nicht die Jokaste heiraten sollen. Alle halten offenbar seine That im Dreiwege, wo die Notwehr ausdrücklich hervorgehoben wird, sowie seine Heirat der unbekannten Königin für die selbstverständliche und tadellose Handlungsweise eines tapferen und ehrliebenden Mannes. Wie nahe hätte es gelegen, bei der Erzählung des Totschlages und später nach Enthüllung des Ganzen ihm selbst oder einem seiner Umgebung eine Wendung der Art in den Mund zu legen: wärst du doch weniger jähzornig, weniger leichtsinnig gewesen, hättest du doch deinen Schlag zurückgehalten, nicht unbedacht eine fremde Frau geheiratet! Aber nichts davon: „Wäre ich doch nie geboren, wäre ich doch als Kind umgekommen,“ das ist der einzige, immer wiederholte Wunsch der ausgesprochen wird. Ja damit noch nicht genug; Sophokles wollte noch sicherer sein, daß seine Absicht nicht mißverstanden werden könne (was ihm freilich gegenüber der Befangenheit neuerer Beurteiler doch nicht gelungen ist), er schrieb deshalb den Ödipus auf Kolonos;*)

*) Sehr treffend und sinnig ist Herders Wort in der Adrastea (Suphan 23, 382): „Ödipus, als Mörder seines Vaters enthüllt, der un-

und hier läßt er seinen Helden wiederholt und mit beredten Worten die Schuldfrage erwägen: wie grauenvoll auch seine Thaten äußerlich aussähen, so sei in ihnen doch kein Unrecht enthalten, er sei, wie es ausdrücklich heißt, „rein vor dem Gesetz,“ was er klar und überzeugend durch die Vorherbestimmung und durch seine Unkenntnis der Personen, sowie auch durch die Notwehr, zu der er sich gezwungen sah, nachweist. Es ist somit für einen unbefangenen Leser kein Zweifel möglich, mag ihm dies Ergebnis nun gefallen oder nicht, daß nach Sophokles' Absicht eine Schuld des Ödipus nicht vorhanden ist, d. h. sein Charakter enthält nicht die wirkende Ursache seiner Greuelthaten.

Ohne mich vorläufig auf eine Beurteilung dieses Sophokleischen Schicksalsbegriffs vom künstlerischen wie vom sittlich-philosophischen Standpunkte einzulassen, will ich, zu Schiller zurückkehrend, zunächst nur die Thatsache aussprechen, die sich jedem Leser hier sofort aufdrängt und die uns den Ausgangspunkt für unsere Betrachtung geben soll, daß nämlich unser Dichter in diesem antiken Begriffe eine ganz wesentliche, tiefgreifende Änderung getroffen hat, indem er seinen Helden in der That in Schuld verstrickte. Die sittliche Beschaffenheit von Cesars Charakter ist die Ursache seiner Frevelthat: indem er den Bruder niederstößt, ist er nicht wie Ödipus unwissend und so zu sagen unbeteiligt, sondern er weiß, daß er den Bruder tötet, er will ihn töten und ladet die ganze Verantwortung einer bewußten That auf sich, wie dies unmittelbar jedem klar ist, der die Scene liest. Es ist kein Zweifel, daß Schiller durch diese Änderung zunächst sein Drama dem Gemüte seiner Leser ansprechender und zugänglicher gemacht hat. Denn die Vorstellung eines ohne Schuld vernichtenden Schicksals ist für unsere moderne Auffassung schroff und abstoßend, und dies ist eben auch der Grund,

schuldig-schuldige Ödipus steht da, blind, ein Verbannter. — Da erschien sein Schatte dem bejahrten Sophokles und sprach: bring mich zur Ruhe! Die Fabel meines Schicksals ist nicht beendet. Sophokles folgte der Stimme und schrieb den Ödipus in Kolone.“

warum man an dem klaren Sinne des Sophokles so viel und so beflissen gedeutelt hat. Dieser Mißstand scheint hier beseitigt zu sein. Dort wird uns vorgeführt, wie ein trefflicher, hochstehender, von den besten Absichten beseelter Mann plötzlich erfährt, daß er, ohne die geringste Spur der Beabsichtigung solcher Frevel, vor einer Reihe von Jahren seinen Vater getötet hat und mit seiner Mutter in Blutschande lebt; er straft sich selbst aufs gräßlichste, und uns wird zugemutet, daß dies alles einer unvermeidlichen Notwendigkeit zufolge so habe kommen müssen. Dagegen bei Schiller wird der uns sehr einleuchtende Satz gelehrt, daß der Übel größtes die Schuld sei. Dies ist uns sittlich befriedigend, für jenes fehlt uns jeder sittliche Maßstab.

Aber ein schweres Bedenken erhebt sich. Wenn wirklich Don Cesar durch eigenes leidenschaftliches Handeln, nicht anders als etwa Aias, Othello, Wallenstein, schuldig wird, welche Bedeutung hat dann überhaupt das Schicksal? Ist seine That frei, aus seinem Charakter hervorsprossend, wie kann sie gleichzeitig Gegenstand eines vorlängst ausgesprochenen unentrinnbaren Orakels sein? „Muß“ er so handeln, so kann ihn keine Verantwortung treffen, und doch empfinden wir ganz klar, daß, wenn er „wollte,“ er anders handeln könnte, und daß er also verantwortlich ist. Ist dieser Widerspruch nicht schlechthin unlösbar? Man könnte den Ausgleich darin suchen, daß die That Cesars nicht so bestimmt durch die Weissagung angegeben ist wie etwa die des Ödipus; nur im allgemeinen wird angedeutet, daß die Schwester Ursache für den Untergang der beiden Brüder sein werde, nicht aber die Art und Weise, wie sich dies vollziehen müsse. Daß also Cesar gerade diese Erfüllung durch Brudermord und Selbstmord herbeiführt, das geht aus seinem leidenschaftlichen Gemüt, aus selbstverschuldeter Verblendung hervor, das ist seine freie That, für die er verantwortlich bleibt. Er hätte sich davon reinhalten können, und es wäre dann jenes Orakel auf irgend einem andern Wege erfüllt worden, ohne ihn mit so furchtbarer Schuld zu beflecken. Auf diese Weise wäre jener Widerspruch allerdings beseitigt, aber ein

sehr seltsamer Begriff des Schicksals und seiner Voraussagung ergiebt sich alsdann. Denn wie kommt der menschliche Geist überhaupt dazu, den Gedanken einer Vorausbestimmung zu fassen und weiterzugestalten? Ohne Zweifel liegt der dichtenden Volksphantasie bewußt oder unbewußt die philosophische Weltanschauung von dem Zusammenhang alles Geschehens zu Grunde. Der Gedanke, daß alles, was geschieht, nach einer unbedingt notwendigen, unlöslichen Verkettung von Ursache und Wirkung geschieht, ist zu natürlich und einleuchtend, als daß wir ihm nicht unter allen Völkern begegnen sollten. Bei jeder Veränderung fragt der menschliche Geist nach der Ursache, und wo er keine sieht, setzt er sie doch notwendig voraus. Also auch da, wo den Menschen die Einsicht in den Zusammenhang fehlte, z. B. bei außergewöhnlichem Glück und Unglück, sagten sie sich: dies alles muß so sein; eine Verknüpfung von Ursache und Wirkung, die wir nicht kennen, die aber einer übermenschlichen, göttlichen Einsicht bekannt sein kann, bringt mit Notwendigkeit gerade diesen Verlauf der Dinge hervor. Bei dem natürlichen Drang, der allen Menschen innewohnt, den Schleier der Zukunft zu lüften, entwickelte sich hieraus die Vorstellung einer Weissagung. Der Gott, vor dessen Blick die ganze Entwickelung der Zukunft aufgehellt ist, kann einen einzelnen Punkt herausgreifen und ihn der menschlichen Blindheit enthüllen, welche natürlich von der ursächlichen Verknüpfung nichts ahnen kann, die zu diesem Ziele führt, weil ihr die Mittelglieder unbekannt sind. Es ist also völlig klar, daß der Gott das Ziel nur deshalb wissen kann, weil er den Weg kennt. Äußerst ungereimt wäre demnach die Vorstellung, daß nur das Ergebnis feststünde, also hier der Tod der Brüder durch die Schwester, daß dies Ergebnis aber eine Folge ganz verschiedener, von der freien Willkür des Menschen abhängiger Handlungen sein könne; mit andern Worten: diese Geschwister mögen handeln wie sie wollen, leidenschaftlich und jähzornig oder weise und besonnen, selbstsüchtig oder aufopfernd, gut oder böse, immer wird sich ihr Geschick derart gestalten, daß es auf irgend eine Weise dahin

ausgedrückt werden kann: die Schwester sei die Ursache des Todes der Brüder gewesen. Es würde damit dem ganzen Schicksalsbegriffe jede Spur von Begreiflichkeit und Berechtigung genommen sein. Hebt man die unbedingte Notwendigkeit alles Geschehens auf und gestattet der Willkür des Menschen ein Eingreifen in die festgeschlossene Kette, so erscheint es rein grillenhaft, daß der übrigbleibende Rest dieses Geschehens nun auf eine vorlängst ausgesprochene Formel passen solle. Es wäre dies eine seltsame Verzerrung jenes Begriffes, der ursprünglich aus großartig einheitlicher Weltanschauung hervorgegangen war.

Mit dieser Lösung der oben bezeichneten Schwierigkeit ist es also nichts. Dagegen tritt uns nach dem Erörterten eine andere Betrachtung nahe, wodurch eine tieferliegende Ausgleichung gegeben werden könnte. Denn wenn die übermenschliche allwissende Einsicht, welche die Thatsache der Zukunft, die Ermordung Manuels durch Cesar, vorausweiß, notwendig ebenso sicher die Ursachen dieser Thatsache kennt, so steht unter diesen Ursachen in erster Linie die Beschaffenheit der Charaktere samt allen daraus hervorgehenden Beweggründen und Entschließungen. Auch diese sind ein Teil der unzerbrechlichen Kette von Ursache und Wirkung. Jedes menschliche Wollen und Handeln ist ein Ergebnis zwingender Ursachen. Diese Ursachen sind nur so außerordentlich mannigfaltig und verwickelt, daß es dem menschlichen Scharfblicke nur in seltenen Fällen möglich ist, mit voller Sicherheit eine Vorherbestimmung der Handlungsweise eines andern aufzustellen. Wallenstein sagt zwar, daß, wer des Menschen Kern untersucht habe, auch sein Wollen und sein Handeln wisse; aber, abgesehen davon, daß er selbst sich völlig täuscht, indem er dies sagt, — wie wenige Menschen, einschließlich uns selbst, kennen wir denn so bis zum Kerne genau, daß wir alles in Rechnung ziehen könnten, was ihr Wollen und Handeln bestimmt, Naturanlage, Leidenschaften und Vorurteile, Grundsätze und Lebensanschauungen, alles, was sich in ihnen durch Vererbung, Erziehung, Beispiel, Nachdenken, Gewohnheit, Tem-

perament festgesetzt und ausgebildet hat; und nun die unendlichen, uns unbestimmbaren Reihen der äußeren Dinge, das Handeln Dritter, das ihren Weg kreuzt und durch Anziehung und Abstoßung auf ihre Bahn einwirkt. Aber für das Auge der Allwissenheit liegen alle diese scheinbar unendlich verwirrten Fäden so klar und übersichtlich da, wie etwa vor dem Blick des Astronomen die Bewegungen der Gestirne, deren Kenntnis ihn befähigt, eine Sonnenfinsternis oder das Zusammentreten zweier Sterne bis auf die Sekunde genau für Jahrtausende vorher zu wissen. Mit derselben Unfehlbarkeit, wie schon Kant ausgeführt hat, muß eine allwissende Macht jeden beliebigen Punkt aus der Zukunft jedes Menschen voraussehen.

So angeschaut würde kein Widerspruch mehr darin liegen, daß Don Cesar zugleich frei handelt und doch damit genau die vom Schicksal geweissagte That in Erfüllung bringt. Denn frei handeln heißt dem Charakter gemäß handeln, wodurch das Zwingende des Motivs nicht etwa aufgehoben, sondern gerade bestimmt wird; frei heißt solche Handlung, weil sie anders sein könnte, wenn der Mensch anders *wollte*, aber sein Wollen ist durch die tausend Fäden der vorher angedeuteten inneren und äußeren Ursachen bestimmt und kann daher nicht anders sein als es ist. Den vollsten Eindruck des freien Willens in diesem Sinne haben wir gerade dann, wenn wir am deutlichsten den bedingungslosen Zwang des Charakters empfinden. Wenn Luther sagt: „Ich kann nicht anders," so ist gerade dies die höchste That freier sittlicher Selbstbestimmung. Aber es drängt sich hier unabweislich die Frage auf, wie es, wenn dem so ist, mit der *Verantwortung* des Menschen stehe; denn wenn ich nicht anders wollen kann, scheint es, so kann ich auch für dies mein Wollen, mag es schlecht oder gut sein, nicht zur Rechenschaft gezogen werden. Diese Frage ist, wenn man von der Theorie der Tragödie spricht, worin die Begriffe Schuld und Sühne eine so große Rolle spielen, nicht zu umgehen. Verstandesmäßig rein zu lösen wird sie wohl nicht sein, sondern wird ein ungelöstes Problem bleiben, wie sie es ist, so

lange Menschen philosophiert haben. „Unser Leben ist, wie das Ganze, in dem wir enthalten sind, auf eine unbegreifliche Weise aus Freiheit und Notwendigkeit zusammengesetzt“ (Goethe, Wahrheit und Dichtung, elftes Buch). Man kann sich nur dahin bescheiden, und es genügt auch für unsern Zweck, daß man beide Thatsachen ohne Rückhalt anerkennt: erstens daß der Sachverhalt unseres Handelns wirklich der oben dargelegte ist, daß nur ein ernstes und ehrliches Besinnen auf die allein mögliche Art und Weise alles Geschehens dazu gehört, um überzeugt zu sein, daß alles, was geschieht, geschehen muß; zweitens aber daß wir trotzdem bei jeder unsrer Handlungen das volle Gefühl der Verantwortung haben, daß wir ganz unzweifelhaft, mag jene philosophische Einsicht noch so klar in uns sein, jedem, der Unrecht thut oder eine Pflicht versäumt, mögen wir selbst es sein oder ein anderer, einen Vorwurf machen und sagen: du hättest anders handeln sollen. Mit anderen Worten: wir erkennen zwar die Beschaffenheit des Charakters als das Ausschlaggebende an, machen aber den Menschen für diese Beschaffenheit seines Charakters verantwortlich; wenn auch nur bis zu einem gewissen Grade; denn wir ziehen bei solcher Beurteilung freilich die vorher genannten wirkenden Kräfte mit in Rechnung, Naturanlage, Bildungsgrad, Temperament, auch die äußeren Umstände. Aber schließlich kommen wir doch von dem kategorischen Imperativ: „Du sollst“ nicht los, den wir keinem Menschen erlassen können. Wenn Christus zu Petrus sagt: „Ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen,“ so ist es uns völlig klar, daß diese Voraussagung des großen Herzenskündigers, vor dessen Blick die Seele seines Jüngers wie ein aufgeschlagenes Buch daliegt, unbedingt sicher in Erfüllung gehen muß. Freilich könnte Petrus anders handeln, wenn er wollte; aber er kann, seinem Charakter zufolge, nicht anders wollen. Trotzdem fühlen wir so gut wie er selbst, daß die volle Verantwortung für diesen unwürdigen, wenngleich nur augenblicklichen Abfall lastend auf ihm ruhen bleibt. Aber so zweifellos gewiß wir jedes einzelnen von diesen beiden Gedanken sind, so vergeblich martert

sich der menschliche Verstand ab, sie in Übereinstimmung zu bringen; daher stellt sich die große Mehrzahl der Menschen entweder auf den einen oder auf den andern Standpunkt und verwirft den gegenteiligen. Entweder sie halten an der verantwortlichen Freiheit fest und leugnen, trotz dem entscheidenden Einspruch des Verstandes, die Notwendigkeit alles Geschehens, oder von der letzteren überzeugt, geben sie, trotz dem heftigen Sträuben unseres Gemütes, die Verantwortlichkeit auf. Beides mit Unrecht, wie ich meine. Denn ich darf eine Thatsache nicht leugnen, weil ich sie nicht erklären kann: im tiefsten Grunde, metaphysisch, muß das scheinbar Unvereinbare doch auf irgend eine Weise vermittelt sein. — Aber das ist wohl ersichtlich, und hiermit kehren wir zu unserm Gegenstande zurück, daß, sofern ich eines von beiden zu starker, überzeugender, anschaulicher Darstellung bringen will, ich nicht zweckmäßig handle, wenn ich gleichzeitig auch das andere betone.

Hiernach müssen wir die Frage aufwerfen, ob Schiller den Sophokleischen Schicksalsbegriff, den er in sein Drama aufnahm, durch die angegebene tiefgreifende Änderung in einer Weise umgestaltet hat, die sittlich und künstlerisch zweckmäßig zu nennen ist. Unsere sittliche Weltanschauung, sahen wir, bewegt sich zwischen zwei Gedanken, wie zwischen zwei Polen hin und her: der Mensch ist in seinem Thun völlig abhängig, und er ist für sein Thun verantwortlich. Die Darstellung des Sophokles bringt nur den ersteren dieser beiden Gedanken zum Ausdruck. Der Mensch mit all seiner Größe, seiner Macht und Klugheit, ist ein eitles Nichts, dies wird durch den König Ödipus mit erschütternder Gewalt gelehrt. Bei Schiller wird dieser Gedanke durch den zweiten Grundsatz ergänzt, daß das Verderben, welches den Menschen trifft, eine Folge seines eigenen freien Handelns, seine Schuld oder Sünde ist. Stellen wir nun, da es sich um den Begriff des Schicksals handelt, zunächst einmal nur die Frage, welcher von jenen beiden sittlichen Grundgedanken, an sich betrachtet, als geeigneter erscheint, um durch die Form der

Voraussagung des Schicksals zum Ausdruck zu kommen, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Der erstere von ihnen, die unbedingte Abhängigkeit des Menschen, kann durch nichts furchtbarer und gewaltiger vor Augen geführt werden als durch die völlige Erfolglosigkeit seines Strebens gegenüber dem Schicksal: ein Orakelwort läßt, wie ein Blitz, dem menschlichen Auge einen Punkt seines zukünftigen Schicksals erscheinen, alles übrige bleibt mit Nacht bedeckt. Vergebens bemüht sich der Mensch, die entgegengesetzte Richtung einzuschlagen, um das Gräßliche zu meiden; er muß des Weges wandeln, der dahin führt. Die menschliche Ohnmacht und Blindheit kann nicht ergreifender ausgedrückt werden. Dagegen um uns die Wahrheit einzuschärfen, daß der Übel größtes die Schuld sei, bedarf es in der That keines Orakelspruches. Daß Don Cesar, wenn er in blinder Wut seinen Bruder niedersticht, dadurch ein Verbrechen auf sich ladet, welches mit der vollen Wucht sittlicher Verantwortung auf ihm lastet und endlich nur durch die freie That seiner Selbstopferung gesühnt werden kann, diese Wahrheit kann durch den Umstand, daß das Schicksal seine Sünde und seine Sühne vorausgewußt hat, in keiner Weise eindringlicher und überzeugender werden. Man muß also zugestehen, daß die Schicksalsidee, welche in der Sophokleischen Tragödie von selbst und ohne weiteres Zuthun der unzweideutige Ausdruck für den Grundgedanken des Stückes ist, in dem Schillerschen Drama ohne Zusammenhang mit dem wichtigsten Gedankengehalt des Werkes dasteht.

Aber noch mehr. Ein weiterer überwiegender Vorteil ergiebt sich für die Sophokleische Darstellung ebenfalls aus der Beschränkung auf jenen einen Grundgedanken. Zunächst zwar hat ja die einseitige Ausprägung desselben etwas Niederdrückendes und Demütigendes für unser Gemüt, und wir empfinden am Schluß des König Ödipus diejenige Art von Erhebung nicht, welche eben auf dem sittlichen Zusammenhange von Schuld und Sühne beruht, und welche ohne Zweifel mit ganz besonderer Gewalt unsere Seele bewegt. Aber trotzdem trägt die Sophokleische Tragödie den Keim zu der vollkommensten sittlichen Er-

hebung in sich. Sinkt zunächst alle menschliche Größe, Glück, Macht und Klugheit, vor dem zerschmetternden Schlage des Schicksals dahin, so bedarf es doch nur einer gewissen Zeit, damit der Mensch sich auf die unverlierbare Überlegenheit seiner sittlichen Natur besinne. Derselbe Ödipus, der hier die Nichtigkeit alles menschlichen Wesens so stark empfand, kann sich auf Kolonos im stolzen Gefühle seiner Unschuld aufrichten. Er erhebt sich zu der tief sittlichen Anschauung, daß nur die That sein eigen ist und ihm angerechnet werden kann, die er mit freiem Willen und Absicht gethan hat. Er hat etwas in sich gefunden, was größer ist als das Schicksal. Das Schicksal hat zwar seine Hand zwingen können, den Vater zu töten, aber über seine Gesinnung, über den eigentlichen Kern seines Wesens hat es keine Macht; er ist nach wie vor „rein vor dem Gesetz.“ Einer solchen Erhebung ist Don Cesar nicht fähig; hier hat das Schicksal nicht bloß seine Hand gezwungen, sondern er hat ein bewußter, schuldiger Brudermörder werden müssen; hier ist die Axt an die Wurzel seines sittlichen Wesens gelegt. Es ist erhebend, daß der Mensch etwas in sich hat, das unberührt bleibt, selbst wenn das Schicksal ihn zwingt, äußerlich das Furchtbarste zu thun; aber es ist eine zermalmende Vorstellung, daß es eine Macht geben soll, die den Menschen nicht bloß zwingen kann, den Bruder zu töten, sondern die sogar sein Herz zwingen kann, den Brudermord zu *wollen*. Man sieht, indem Sophokles von dem Grundgedanken seines ersten Stückes, dem Gefühl unbedingter Abhängigkeit des Menschen, das eigentlich sittliche Gebiet fern hielt, konnte er im zweiten das Freiheitsbewußtsein zu so erhabener Würde steigern; denn nun stehen jene beiden Gedanken so wenig im Widerspruch, daß vielmehr das folgerichtige Weiterdenken des ersten notwendig zu dem zweiten führt: die *niederdrückende* Wahrheit, daß der Schuldlose vom Schicksal zur furchtbarsten That gezwungen wird, hat zur notwendigen Kehrseite die *erhebende* Wahrheit, daß die furchtbarste That den Unglücklichen nicht schuldig machen kann. Aber dies ist augenscheinlich nur dann möglich, wenn eine sittliche Schuld *nicht*

vorhanden ist; diejenigen Ausleger also, welche dem König Ödipus eine solche geben, schwächen nicht nur den Eindruck dieses Stückes ab, sondern sie nehmen auch dem Helden auf Kolonos die überzeugende Kraft seiner Worte. Ebenso wird auch bei Schiller der eine Gedanke von dem andern beeinträchtigt: die Ohnmacht des Menschen tritt nicht so überwältigend heraus, weil wir bei den Vorgängen fühlen, daß auf den Handelnden selbst die Verantwortung für ihr Schicksal ruhen bleibt; und die Wucht der Verantwortung wird wieder geschwächt, weil oder sofern wir uns erinnern, daß dies alles doch eigentlich vorlängst verkündigtes Schicksalswerk ist. Ganz rein und wahrhaft großartig ist bei Schiller der Eindruck erst von da an, wo alles Schicksalswesen abgestreift ist und wir bloß auf dem menschlichen Grunde der schuldbeladenen Seele Don Cesars zur erhebenden Sühne geführt werden; jetzt erwächst aus dem Charakter selbst mit zwingender Notwendigkeit der tödliche Ausgang und erschüttert uns mit der tiefsten Tragik, aber mit einer Tragik, an welcher die Schicksalsidee keinen Anteil mehr hat.

Aber Schiller begnügte sich nicht damit, die vom Schicksal verhängte That durch den Charakter seines Helden zu begründen, sondern er verknüpfte sie auch weiter zurück mit der Vergangenheit. Die Mordthat Cesars wird nicht bloß aus seiner leidenschaftlichen Gemütsanlage abgeleitet, sondern es wird auch wiederholt und ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Ursache zu allem Unheil in dem Frevel des Vaters liege, gegen den der Ahnherr einen furchtbaren Fluch ausgesprochen habe; also der Gedanke, daß die böse That fortzeugend Böses gebären müsse. Beruhte nach dem bisher Erörterten die allgemeine Vorstellung von der Möglichkeit einer Schicksalsvoraussagung auf der Einsicht, daß alles aus zwingenden Ursachen geschieht, so tritt uns hier die Forderung entgegen, daß bestimmte Vorgänge bestimmte Wirkungen haben:

„Die Zeit ist eine blühende Flur,
Ein großes Lebendiges ist die Natur,
Und alles ist Frucht, und alles ist Samen.“

Ein großer Unterschied ist freilich in diesem Falle zwischen der Sicherheit des Schlusses von der Wirkung auf die Ursache und umgekehrt. Wo ich einen Keim sehe, ist notwendig ein Same gewesen, aber es fehlt viel, daß jedes Samenkorn einen Keim entwickelte, sowie jeder Mensch notwendig eine unendliche Reihe von Vorfahren hat, aber das Geschlecht kann mit jedem abbrechen. Wo sich der Funke des Blitzes entladet, ist notwendig die Ursache vorhanden, Ansammlung der Elektricität, aber diese angesammelte Kraft braucht nicht notwendig zum zündenden Blitzstrahl zu werden, sie kann sich unter Umständen in die allgemeine Elektricität der Erde oder des Luftraumes verlieren und ihre Wirkung für unsere Wahrnehmung völlig gleich Null werden. Der Grund ist, daß zur Erzeugung einer bestimmten Wirkung z. B. zur Entwickelung des Keimes, außer der eigentlichen Ursache, der Keimkraft des Samenkorns, eine ganze Reihe von Bedingungen vorhanden sein müssen, Erdreich, Luft, Licht, Wärme, Feuchtigkeit u. dgl., deren jedes durch sein Fehlen die Wirkung vernichtet, und daß ferner andere Ursachsreihen hemmend eingreifen können. Ebenso in der sittlichen Welt. Die Sünde des Vaters kann in dem Sohne wieder Sünde zeugen, aber es können auch hunderte von anderen Reihen ursächlicher Verknüpfung diese eine kreuzen, ablenken, schwächen, rückläufig machen, so daß auch aus einem „wilden Stamme" eine reine Seele entspringt, so gut wie das Umgekehrte stattfinden kann. Aber dem menschlichen Geiste, der überall Zusammenhang sucht, ist es natürlich, besonders bei Thaten von ungewöhnlicher und erstaunlicher Größe, nach einer Ursache dieser Art zu suchen und die entsprechende Wirkung zu erwarten. Wenn demnach thatsächlich oft gewissen Geschlechtern ein gewisser Charakter, im Guten wie im Bösen, eigen ist, gewisse Arten von Frevelmut oder Edelsinn in ihnen einheimisch sind, so ist es doppelt begreiflich, daß die Sage zu allen Zeiten von hervorragenden Familien zu erzählen weiß, in denen von Geschlecht zu Geschlecht sich Unthat und Unheil fortpflanzt, indem „eine Frevelhandlung die andre in eng geschlossener Kette grausend anfaßt."

Aber das Vorkommen eines solchen Familienfluches („Alastor“) macht ein Drama an sich noch nicht zur Schicksalstragödie, wenn nicht die Unvermeidlichkeit ausdrücklich durch Vorhersagung hervorgehoben wird. Die Verwechslung dieser beiden Dinge hat wohl größtenteils das sonst unbegreifliche Vorurteil verschuldet, daß die alte Tragödie ihrem Wesen nach Schicksalstragödie sei,*) weil das griechische Drama vielfach in solchen fluchbeladenen Geschlechtern spielt und z. B. von den vierzehn Stücken des Äschylos und Sophokles acht der Geschichte des Pelopiden- und Labdakidenhauses angehören. Aber gerade in der einzigen wahrhaften Schicksalstragödie, im König Ödipus, ist von einer Herleitung dieser Art keine Rede. Zwar behaupten nicht wenige Beurteiler, unter anderen Richard Wegener in seinem gedankenreichen Aufsatze über die Braut von Messina (s. oben, S. 308), dieser Zusammenhang habe sich für jeden Griechen von selbst verstanden, da das Verbrechen des Laios, welches ihm nach der Sage den Fluch zugezogen, in aller Munde gewesen sei. Ich halte diese Auffassung aber für durchaus irrig; es ist vielmehr keineswegs Zufall, wenn Sophokles, der z. B. in der Elektra, und auch in der Antigone, den Gedanken eines Erbfluches sehr wohl kennt, gerade in den beiden Ödipustragödien jedes Wort einer Andeutung davon vermeidet. Denn diese Vorstellung hat nur dann einen Sinn, wenn wirklich Schuld Schuld zeugt. Da aber Sophokles, wie wir gesehen haben, mit der äußersten Sorgfalt jede sittliche Schuld von seinem Helden fern hielt, so würde er sich selbst widersprochen haben, wenn er für die unfreiwilligen Greuel desselben die Ursache in den Sünden des Vaters gesucht hätte. Geriet schon bei der eigenen Verschuldung einer vorherbestimmten Schicksalshandlung unser sittliches Urteil etwas ins Gedränge, so müßte das unschuldige Leiden des Sohnes, als unabwendbare Folge der Sünde des Vaters gefaßt,

*) A. Rosikat in seiner verdienstlichen Abhandlung „Über das Wesen der Schicksalstragödie“ (1. Teil. Progr. Königsberg 1891) zeigt, daß dieser Irrtum vornehmlich durch die Stürmer und Dränger des vorigen Jahrhunderts in Umlauf gekommen ist.

einen überaus abstoßenden Eindruck machen.*) Hier blieb nichts übrig als was Sophokles that, den Zusammenhang zwischen Schicksal und Schuld überhaupt zu durchschneiden. Immer aufs neue müssen wir die großartige Folgerichtigkeit dieses tiefdenkenden Dichtergeistes bewundern, der sich auf Herausarbeitung des einen Gedankens beschränkte, daß alles menschliche Wesen, ganz abgesehen von Schuld und Recht, gegenüber dem Walten des Schicksals ein hinfälliges Nichts ist. Dieser Gedanke ist von ewiger Wahrheit und kann dem stolzen und trotzigen Menschenherzen gar nicht eindringlich genug vorgeführt werden; er lehrt uns besonnene Mäßigung im Glück sowie demütige Ergebung in das Notwendige, mag der Mensch nun diese Gewalt, von der er sich unbedingt abhängig fühlt, Schicksal oder Gott, Notwendigkeit oder Vorsehung nennen. Man sieht, es ist eine tief religiöse Auffassung, wie sie dem „frommen Sophokles" natürlich war. Hier immer und immer wieder nach einer Schuld zu fragen, die man ihm oder seinen Eltern aufbürden könnte, zeugt von derselben Kurzsichtigkeit, wie sie der Evangelist von den Jüngern berichtet, welche meinten, diejenigen, auf die der Turm in Siloah fiel und erschlug sie, seien schuldig gewesen vor allen Menschen, die zu Jerusalem wohnen; oder welche fragten: „Meister, wer hat gesündigt, dieser oder seine Eltern, daß er ist blind geboren?"

Dagegen gewinnt die Vorstellung von einer fortgeerbten Schuld eine ganz andere Bedeutung, sobald, wie in der Braut

*) Dies ist es, was die Vorstellung der Vererbung z. B. in Ibsens Gespenstern so widerwärtig macht: Oswald muß im Wahnsinn enden aus keinem andern Grunde, als weil sein Vater ein unsittliches Leben geführt hat. Wäre er selbst wenigstens ein anteilswürdiger Charakter, für dessen Handeln oder Denken wir uns erwärmen könnten, so kämen wir vielleicht durch einen starken Affekt des Mitgefühls oder der Bewunderung über den peinlichen Eindruck hinweg. Da aber eine so öde, fast inhaltlose Menschengestalt vor uns steht, so haben wir Zeit, die Art und Weise der Begründung seines Schicksals zu überdenken. Und diese ist, auch objektiv betrachtet, außerordentlich anfechtbar; denn viele Väter wie Oswalds, und noch schlimmere, haben kerngesunde und lebensfrohe Söhne, und gar mancher arme, wahnumnachtete Sohn stammt vom biedersten Vater.

von Messina, überhaupt der Held schuldbeladen dasteht. Wir stehen vor dem Zwiespalt, eine That zugleich als frei und als schicksalsbestimmt auffassen zu müssen; fällt diese nun für den Thäter gar nicht unter sittliche Beurteilung, so ist keinerlei Schwierigkeit vorhanden, und unser Geist verlangt auch keine sittliche Begründung des Schicksalsspruches. Zwingt uns aber die Darstellung des Dichters, die That als eine verantwortliche Sünde zu fassen, so muß ein Schicksalsspruch, der der sittlichen Begründung entbehrt, das Peinliche jenes Zwiespaltes erhöhen, weil alsdann das Schicksal nach bloßer Willkür schuldig macht; dagegen wird er begreiflicher, wenn er selbst die Folge andrer schwerer Vergehungen war, weil wir hier eine gewisse Gleichartigkeit zwischen Ursache und Wirkung empfinden. Die unnatürliche That des alten Fürsten, die gewaltsame Heimführung der Braut seines Vaters, läßt uns einen heftigen, gewaltthätigen Charakter seiner Söhne, der wieder zu blutigen Thaten führt, gewissermaßen erwarten, wir stimmen dem Chor bei:

„Es ist kein Zufall und blindes Los,
Daß die Brüder sich wütend selbst zerstören;
Denn verflucht ward der Mutter Schoß,
Sie sollte den Haß und den Streit gebären.“

Und wie hier die Begründung der Schuld begreiflicher und anschaulicher wird, so wird zum Schluß die Lösung um so erhabener, da durch Don Cesars freiwilligen Tod das Geschlecht entsühnt, der Fluch gelöst erscheint. Wenn es wahr ist, daß die Schuld fortzeugend neue Schuld gebiert, daß also Cesars Brudermord durch eine Kette von Mittelgliedern ein Abkömmling der Unthat des Vaters ist, so leuchtet es ein, daß nur immer neues Unheil geschaffen werden müßte und kein Ende des Elends wäre, wenn nicht ein Glied des Geschlechts die Kraft gewinnt zu einer That, die zwar aus jenen Freveln folgt, doch aber zugleich eine sittlich hohe und edle ist; denn damit muß jene schreckliche Weiterwirkung abgeschlossen sein. Dieser Forderung entspricht Cesars Selbstopferung vollkommen: „Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.“ Auch er hat jetzt, wie Ödipus, das

Schicksal überwunden, nur in ganz anderer Weise. Er kann sich nicht wie jener im Bewußtsein seiner Unschuld aufrichten, kann nicht wie der Held von Kolonos als Sieger und Göttergünstigter davongehen, sondern er muß sein schuldiges Haupt demütig neigen und die ganze Schwere seiner That auf sich nehmen; aber indem er dies willig thut und der Tod ihm eine Sühne wird, ist seine Schuld in seinem Innern getilgt. Die Freiwilligkeit der Unterwerfung unter das Sittengesetz wird deshalb besonders hervorgehoben; sie ist weder äußerlich erzwungen, denn „auf der Welt lebt niemand, der ihn richten kann," noch auch innerlich durch Verzweiflung und Widerwillen gegen das Leben, denn er „hält in seinen Armen was das ird'sche Leben zu einem Los der Götter machen kann," und hat die Süßigkeit liebender Teilnahme empfunden. Aber er weiß, daß das Bewußtsein seiner Schuld nicht getilgt werden kann als durch den Tod, er stellt die sittliche Pflicht höher als sein Leben und hat somit in seinem letzten Augenblicke ebenfalls, wie Ödipus, etwas in sich gefunden, was größer ist als das Schicksal. Ja, es ist kein Zweifel, daß von den beiden Gedanken, mit denen die beiden großen Dramatiker ihr Schicksalsgemälde schließen, der des deutschen Dichters der tiefere ist. Der Sophokleische Held ist gar nicht schuldig geworden, er braucht also nur über das äußerlich Schreckliche seinen Geist zu erheben; der Schillersche dagegen tilgt seine Schuld innerlich durch Selbstüberwindung und befreit sich so von der Gewalt, die alle Wesen bindet. Aber ebenso klar ist es auch, daß diese ganze erhabene Entwickelung mit der Schicksalsidee nichts mehr zu thun hat, während bei Sophokles das Ergebnis sowohl des König Ödipus wie des Ödipus auf Kolonos ganz und gar auf dieser Idee beruht.

Ich habe im Vorstehenden überall, wo von Schuld in unserm Stücke die Rede war, nur Don Cesars erwähnt, und zwar deswegen, weil seine That die einzige ist, die wirklich unmittelbar das geweissagte Schicksal zur Vollziehung bringt, und weil zweitens nur bei ihm das Verhältnis seiner Verschuldung

zu dem ihn treffenden Schicksal ein solches ist, daß wir einen begreiflichen und sittlich befriedigenden Zusammenhang empfinden. Zugleich liegt in seiner That, wie oben besprochen, der entscheidende Punkt für den tödlichen Ausgang, das tragische Ziel, und insofern ist er der eigentliche tragische Held des Stückes. Allerdings stehen auch die übrigen Personen nicht schuldlos da; aber es fällt alles, was man hier hervorheben kann, unter eine ganz andere Beurteilung als Cesars Brudermord. Don Manuel hat unbesonnen und eigensüchtig die Geliebte entführt, obwohl er wußte, daß die Ihrigen, die allein über sie zu verfügen hatten, sie gerade jetzt zurückfordern wollten; Beatrice ist dem Entführer allzu willig gefolgt. Hätten beide dies Unrecht nicht begangen, so konnte das Schicksal in dieser Weise sich nicht erfüllen, denn sie wäre zur Mutter gebracht worden und die Aufklärung konnte dann nicht ausbleiben.*) Aber von irgend einem Frevel, der

*) Vielfach ist die Frage aufgeworfen worden, ob Manuel und Beatrice wirklich schon als Gatten gelebt haben, so daß die Thatsache der Blutschande vorläge. Man beruft sich dabei auf die oft gebrauchten Bezeichnungen „Gatte,“ „Gattin,“ „Ehe“ sowie auf Manuels Ausdruck zum Chor: „Es brauchte weiter keines Menschen Dienst,“ welchen man in dem Sinne faßt, sie hätten zur Eheschließung keines priesterlichen Segens bedurft, wie ja allerdings auch der Chor seine Mißbilligung über „dieser Ehe segenlosen Bund“ ausspricht. Indes Manuels Worte können doch auch ganz unschuldig bedeuten, daß die Liebenden, um sich zu sehen, keiner Vermittelung bedurften, keines Liebesboten, keines vertrauten Pförtners oder dgl., und die Bezeichnung „Gattin“ braucht ebenso, vorgreifend, Cesar von Beatrice. Dagegen nennt sie Manuel auch oft Braut, und ganz unmöglich könnte er, wenn jene häßliche Annahme berechtigt wäre, seine Aufträge an den Chor betreffs der Geschenke für seine „Braut“ mit den Worten schließen: „Und mit der Myrte jungfräulichem Kranze vollende krönend sich das schöne Ganze.“ Endlich spricht der Schluß der Tragödie entschieden dagegen. Beatrice bleibt am Leben und zeigt durch ihre letzten Worte an Don Cesar, daß sie bei allem Schmerz um den Geliebten sich fähig fühlt, weiterzuleben. Dies wäre dann äußerst beleidigend; nicht anders, als hätte Sophokles die Jokaste nach der Enthüllung weiter leben lassen (was freilich Euripides in den Phönissen gethan hat). Es liegt kein Grund vor, dem Dichter einen sittlich wie ästhetisch so widerwärtigen Zug aufzubürden.

ein so fürchterliches Geschick verdient hätte, kann hier keine Rede sein. Der Dichter läßt Manuels Handlungsweise ziemlich streng durch den Chor verurteilen, dem diese „lichtscheu krummen Liebespfade“ und dieses „Klosterraubs verwegne That“ „sehr mißfallen,“ und Beatrice klagt sich selber herb an, daß sie „den Schleier jungfräulicher Zucht zerrissen, die Pforten der heiligen Zelle durchbrochen“ habe, ja sie spricht von einem „Zauber der Hölle,“ der sie umstrickt habe, daß sie „dem kühnen Entführer zu sträflicher Flucht“ gefolgt sei. Diese starken Ausdrücke sind dem empfindlichen und zaghaften Gemüt der angstvoll harrenden Jungfrau durchaus angemessen; aber eine schwere sittliche Schuld wird das natürliche Gefühl des Lesers auch bei ihr nicht anerkennen, weder in dieser Flucht noch darin, daß sie ihre Anwesenheit bei der Leichenfeier dem Geliebten geheim gehalten hat. Dies Schweigen, welches bei Beatricens liebevoll hingegebenen Gemüt auffallen könnte, hat der Dichter aufs glücklichste begründet: Manuel hat den Wunsch, den sie ihm geäußert, zurückgewiesen, und da sie dem inneren Drange doch nicht widerstehen kann, so ist ihre Scheu begreiflich, ihren Ungehorsam einzugestehen. Ihr Ungehorsam und ihr Schweigen sind beides in der Kette des Schicksals notwendige Glieder, ohne welche die Erfüllung so nicht vor sich gehen konnte; aber es sind doch eben Vergehungen, wie sie einem liebenden und besonders einem weiblichen Gemüte sehr natürlich sind.

Noch reiner steht Isabella da. Zwar hat man auch dieser hohen und edeln Gestalt, ähnlich wie dem Ödipus, ein schweres Sündenregister vorgehalten, um nur ja die Gerechtigkeit des Schicksals zu retten. Palleske z. B. wirft ihr vor, daß sie, obwohl sie „mit Widerwillen das Haus des Gemahls betreten,“ doch nichts gethan habe, „die Schmach von sich abzuwehren.“ „Aus solcher Ehe,“ fährt er fort, „erwächst keine Liebe, aus den wüsten Stoffen der Leidenschaft webt die Natur wüste Geburten.“ Aus ihrer „vereinzelten menschlichen That,“ er meint die Rettung der Tochter, könne man ihr wahrlich kein Verdienst machen, da sie die „wüste Zerfallenheit der Familie, die schmachvolle Ehe

nicht von Grund aus zu heilen strebte.“ Zu solchen Abenteuerlichkeiten kann man kommen, wenn man, anstatt dem Sinne des Dichters in seinen Worten zu lauschen, mit einer vorgefaßten Meinung an ihn herantritt. Was hätte denn die unglückliche Isabella thun sollen? Der Vater war offenbar eine rauhe, gewaltthätige Natur, sie mußte sich ihm fügen und wird auf sein Herz und seine Gesinnung nicht viel Einfluß gehabt haben. Und ihre Kinder, hat sie auf diese nicht liebevoll und wahrhaft mütterlich eingewirkt? Auch sie sind rasche und leidenschaftliche Gemüter, das liegt im Blute; aber eine Mutter, die ihre Söhne in so tiefer und kindlicher Liebe zu sich vereinigt, verdient jenen herben Vorwurf nicht. Der rasche Don Cesar sagt zur Mutter: „Eine zweite sah ich nicht wie dich, die ich gleich wie ein Götterbild verehre.“ Söhne, die so sprechen, kann man nicht „wüste Geburten“ nennen. Auch sie ist freilich raschlodernd in ihrer Leidenschaft. Als sie sich auf dem Gipfel des Glückes wähnt, spricht sie laut und rückhaltlos ihren mütterlichen Niobestolz aus:

„Die Mutter zeige sich, die glückliche,
Von allen Weibern, die geboren haben,
Die sich mit mir an Herrlichkeit vergleicht!“

Und als sie das Furchtbarste erfährt, den Tod des geliebten Sohnes, noch dazu in der denkbar schroffsten und unerwartetsten Weise, geht ihr allerdings für den Augenblick jeder Glaube an das Göttliche verloren. „Trotz biet' ich den Göttern,“ sagt sie, „mich noch härter zu treffen als sie trafen. Wer für nichts mehr zu zittern hat, der fürchtet sie nicht mehr.“ Ihre Liebe zu ihrem Sohne verwandelt sich in Fluch. Aber wie schnell findet sie sich wieder und nimmt ihre Verwünschungen zurück; und kann man dies schöner und frömmer thun als mit ihren Worten:

„Eine Mutter kann des eignen Busens Kind,
Das sie mit Schmerz geboren, nicht verfluchen.
Nicht hört der Himmel solche sündige
Gebete; schwer von Thränen fallen sie
Zurück von seinem leuchtenden Gewölbe.“

Es war eben nur ein „blinder Wahnsinn der Verzweiflung,“ der sie in ihrem heftigen Schmerze ergriff; wer wird deshalb einen Stein auf sie werfen wollen? Noch dazu sind ihre trotzigen Worte doch erst eine Folge des Schicksalsschlages, könnten also höchstens eine nachträgliche Rechtfertigung des Entsetzlichen sein. Im Verhältnis zu dem, was sie trifft, wird ihr das Herz des unbefangenen Lesers zustimmen, wenn sie sagt: „alles dies erleid' ich schuldlos.“ Aber was soll überhaupt das Bestreben, alles ins Schwarze zu malen und die ganzen Verhältnisse als sittlich zerfressen und verderbt darzustellen? Der natürliche Eindruck widerspricht dem entschieden. Schiller hat allerdings, wie wir sahen, das Schicksal auf Schuld begründet, aber er ist weit entfernt, jeder einzelnen Person ein Maß von Schuld zu geben, genau abgemessen nach dem schmerzlichen Geschick, das sie trifft. Von dieser Art poetischer Gerechtigkeit, die so unpoetisch wie möglich ist, sind zum Glück alle seine Stücke frei. Die drei eben besprochenen Personen handeln unbesonnen, leidenschaftlich, kurzsichtig und bereiten dadurch der Erfüllung des Schicksals den Weg, so daß sie insofern an ihrem Schicksale schuld sind, aber einen schweren sittlichen Frevel ladet sich keiner von ihnen auf. Körner hebt in seinem Briefe vom 28. Februar 1803 ganz besonders die ergreifende („schauderhafte“) Wirkung hervor, die darauf beruhe, daß „das größte Unglück aus löblichen Handlungen“ entstehe. Und Schiller, der sich in seiner Antwort vom 10. März „sehr freut,“ daß der Freund gerade das aus seinem Werke herausgelesen, was er habe hineinlegen wollen, widerspricht dem mit keinem Worte. Nur Don Cesar führt, von Leidenschaft übermannt, den Streich, der ihn zum wirklich schuldigen Haupte macht und zugleich das Schicksal unwiderruflich besiegelt.

Bei aller hier erörterten Verschiedenheit des Schillerschen Schicksalsbegriffes von dem Sophokleischen sind doch die beiden oben angegebenen Hauptmerkmale unverändert geblieben: Vorausbestimmung und Unabwendbarkeit. Beides kann in einem Kunst-

werke auf keine andere Weise ausgedrückt werden, als indem eine Vorhersagung eingeführt wird, die sich erfüllt. Hier aber erwächst für den Dramatiker eine Schwierigkeit. Denn so widerspruchslos an sich die Vorstellung ist, daß eine allwissende Einsicht die menschliche Zukunft vorherweiß, so unthunlich für den dramatischen Zweck erscheint es zunächst, dieselbe vorhersagen zu lassen. Denn wenn mir geweissagt ist, ich müsse meinen Bruder töten, und ich kenne diesen Bruder und lebe mit ihm, sei es auf freundlichem oder feindlichem Fuße, so muß offenbar in meiner Kenntnis der bevorstehenden Unthat eine überaus wirksame Warnung für mich liegen, es wird dadurch in die Kette des Geschehens ein neues Motiv, und zwar ein unvergleichlich starkes, eingeführt, mich mit äußerster Vorsicht zu hüten. Wenn ich weiß, daß meinem Jähzorn ein so blutiger Ausgang geweissagt ist, so muß ich ihn doppelt und dreifach im Zaum halten; und lasse ich mich dann doch hinreißen und erschlage bewußt den Bruder, so würde dieser Verlauf allzu abstoßend sein. Erfüllen muß sich ja das Verhängte, nach der Voraussetzung der Unabwendbarkeit; wenn es mir aber bekannt ist, so muß oder kann sich wenigstens die undenkbare Vorstellung ergeben, daß ich den bestimmten Vorsatz habe, etwas nicht zu thun, und es dennoch thue. Man sieht, so betrachtet wird die ganze Orakelgeberei zur Ungereimtheit, und in diesem Sinne hat Fr. Th. Vischer recht, wenn er (Ästhetik III, S. 1410) sagt: „Der Begriff der Vorherbestimmung ist überhaupt ein falscher, tötet allen wahren Begriff von Schuld, Handlung und Menschenleben.“ Möglich d. h. auch nur künstlerisch denkbar und ausführbar wird es erst, wenn diese beiden Dinge, die prophezeite That und die wirkliche That, wie sie dem Thäter während der Handlung erscheint, sich nicht so vollständig decken, daß er sich bewußt ist dadurch das Orakel zu erfüllen. Darum muß diese Gleichheit in allen solchen dramatischen Darstellungen versteckt werden. Am durchgreifendsten geschieht dies im Ödipus: er schlägt in der Notwehr, in der Verteidigung gegen fünf Angreifer, ohne eine Spur von Bedenken einen fremden Mann tot und heiratet als Lohn seines

Scharfsinns und seiner männlichen Entschlossenheit eine Königin, umjauchzt von dem dankbaren, geretteten Volke: kein Schatten eines Gedankens, daß dies die Erfüllung jenes ihn schreckenden grausen Orakelwortes sei. Schiller hat denselben Zweck durch ein anderes Mittel erreicht. Denn indem nicht eine bestimmte That verkündet, sondern nur die Schwester als Ursache des Todes der Brüder bezeichnet wird, so ist die Gestalt des Brudermordes, in welcher sich die Weissagung erfüllt, nicht etwas lange Gefürchtetes und Bekanntes; und da überdies Cesar im Augenblicke der That nicht ahnt, daß Beatrice, um derentwillen er Manuel tötet, die Schwester sei, so ist auch hier ausreichend dafür gesorgt, daß der Thäter erst nachher sich bewußt wird, daß seine Handlung die Erfüllung des Schicksals war.

Aber ein anderer Übelstand erwuchs dem Dichter aus der Art und Weise, wie sich bei ihm das Orakel dem Menschen mitteilt. Er hatte Gründe, eine doppelte Weissagung einzuführen. Denn da nach dem Gange seiner Fabel die Mutter das Kind rettete, so sollte sie dazu außer der natürlichen Regung der Mutterliebe noch einen andern Beweggrund haben, ein zweites Orakel, welches dem ersten widersprach. Keineswegs liegt hierin, wie Palleske meinte, daß die Weissagungen, „weil sie zwei sind, nicht mit dem Anspruch des Alleinwahren auftreten können.“ Vielmehr sind beide nur ein verschiedener Ausdruck für dieselbe Thatsache der Zukunft, welche durch Vorhersagung und Erfüllung in der That als „alleinwahr“ d. h. als unabwendbar bezeichnet wird. Man darf den Zusammenhang nicht so auffassen, als wäre nach der Meinung des Dichters auch ein anderer Ausgang möglich gewesen, als hätten sich die Dinge auch so wenden können, daß die Brüder durch die gemeinschaftliche Liebe zu der Schwester zu einem freundlichen, echt brüderlichen Verhältnis geführt worden wären und alle beglückt weitergelebt hätten. Denn dann wäre ja das erste Orakel, welches deutlich ihren Tod verkündigt, lügenhaft gewesen, während doch mit so furchtbarem Nachdruck gelehrt wird: „Die Orakel sehen und treffen ein, der Ausgang wird die Wahrhaftigen loben!“ Die Weissagungen müssen

notwendig beide aufs Haar eintreffen, sonst hätte es gar keinen Sinn, daß sie überhaupt gegeben werden. Auch das zweite Orakel erfüllt sich in der That ganz ebenso genau, wie das erste, alles, was es sagt, geschieht: wirklich vereinigt Beatrice die beiden Brüder in heißer Liebesglut. Nur sagt dies Orakel nicht alles, es spricht gleichsam nicht zu Ende, aber Falsches sagt es nicht und kann es nicht sagen. Man kann hiergegen auch nicht die Worte aus Isabellas Traum einwenden, daß Löw' und Adler sich „fromm gepaart" zu des Kindes Füßen niederlegten. Denn dies ist ja nicht das Orakel des göttlich erleuchteten Mönchs, sondern der gaukelnde Traum, der erst der Auslegung bedarf. Der Mönch nahm diesen Zug in seine Deutung nicht auf; soll darin auch noch durchaus eine Beziehung liegen, so kann man wohl darauf hinweisen, daß am Schluß des Stückes in der That die beiden Brüder, im Frieden des Todes „fromm gepaart," zu den Füßen der Schwester liegen. Meint man aber, daß solche Auslegung die Grenzen einer Erklärung unserer Dichtung überschreiten würde, so steht doch jedenfalls soviel fest, daß beide Weissagungen dieselbe Sache bezeichnen; aber die erste giebt klar und unzweideutig das ungeheure Unheil an, das dem Fürstengeschlechte bevorsteht, die andere bedient sich dazu einer Form, welche scheinbar Glück verheißt: die Tochter werde die Söhne in Liebe vereinen. Wirklich thut Beatrice das, aber in einer Weise, welche beiden den Tod bringt.

Nun legt der Dichter das erste Orakel einem „sternkundigen Arabier" in den Mund, das andere einem frommen Mönch; der erste wird als ein „schwarzer Magier und Götzendiener" bezeichnet, an dem der alte Fürst mehr hing als der Fürstin gefiel; der andere als ein „gottgeliebter Mann," bei dem ihr Herz Rat und Trost in jeder ird'schen Not fand; der Gatte suchte die Wahrheit „drunten an der Hölle Flüssen," sie „droben bei dem Quell des Lichts." Darum vertraute sie denn auch „dem Gott der Wahrheit mehr als dem der Lüge" und vereitelte die Tötung des Kindes. Aber leider lehrt der Ausgang gerade, daß das zweite Orakel trügerisch war: die liebevolle Milde und

freundliche Menschlichkeit, die es zur Schau trug, sind nichts als Trug. Mit schmeichelnden Worten scheint es ein liebliches Glück zu künden und birgt doch unter zweizüngigem, gleißnerischem Doppelsinn das Gräßlichste in sich; so verlockt es die Mutter zu einer That, die ihr und der Ihrigen Verderben ist. Selbstverständlich gilt dieser Vorwurf der Zweizüngigkeit nicht etwa dem Mönche, der das Orakel ausgesprochen hat; dieser ist vielmehr augenscheinlich als ein Mann ohne Falsch, als eine fromme einfältige Seele gedacht, die keines Truges fähig ist. Aber um so schlimmer für den Gott, der durch seinen Mund spricht. Das delphische Orakel sprach ohne Umschweife und Verhüllung das Furchtbare aus; nur völliges Mißverständnis hat hier von einem „lauernden und heimtückischen Schicksal" sprechen können. Es kann gar nichts Ehrlicheres und objektiv Wahrhaftigeres geben als dies Schicksal: es wird gefragt, es antwortet, und so geschieht es. Wohl aber verdient das Schillersche zweite Orakel diese Bezeichnungen. Wenn Krösus sich durch Doppelsinn berücken ließ, so war es seine eigene Schuld; denn der Gott machte eine Bedingung, die von Krösus abhing: Wenn du über den Halys gehst, wirst du ein großes Reich zerstören. Er brauchte ja nicht zu gehen; ließ er sich durch sein ehrgeiziges Herz verführen, so mochte er die Folgen tragen. Aber der armen Isabella wird ohne „Wenn" geweissagt: „Genesen wirst du einer Tochter, die dir der Söhne streitende Gemüter in heißer Liebesglut vereinen wird." Wenn also, wie die Erfüllung zeigt, hiermit die schreckliche, widernatürliche Liebesglut gemeint ist, welche die Schwester hart an den Rand der Blutschande und die Brüder beide zu gräßlichem Tode führt, so ist kaum ein Ausdruck stark genug, um das widerwärtig Hämische solches verführerischen Orakelwortes zu bezeichnen. Wahrhaft edel und bieder erscheint dagegen der „Gott der Lüge," der durch den schwarzen Magier spricht; ganz wie der delphische sagt er ungeschminkt die Wahrheit, die man von ihm verlangt. Natürlich konnte der Dichter, wie die Sache einmal lag, dieses mißliche Verhältnis nicht ändern; denn die Mutter, die das Kind rettete, mußte die freundliche Deutung

erhalten, ihr liebevolles Gemüt konnte nur dem frommen christlichen Mönche vertrauen, mit dessen Persönlichkeit das herbe Orakel unvereinbar war; der Gott der Liebe und Wahrheit konnte nicht eine Weissagung geben lassen, die zur Tötung des unschuldigen Kindes anzutreiben schien. Aber es bleibt ein empfindlicher Übelstand. Möglich, daß manche Leser darüber weglesen; aber wenn man sich einmal das Verhältnis zum Bewußtsein geführt hat, liegt geradezu etwas Beleidigendes in dieser Verteilung der Rollen bei der Weissagung.

Schiller rechtfertigt sich bekanntlich im Vorwort darüber, daß er „die christliche Religion und die griechische Götterlehre vermischt, ja selbst an den maurischen Aberglauben erinnert habe.“ Er hätte nach meiner Ansicht einer solchen Rechtfertigung kaum bedurft; denn wenn es auch nicht wahr wäre, daß in Messina um die Zeit, wo wir uns das Stück denken müssen, diese drei Religionen „teils lebendig, teils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen sprachen,“ so war er zweifellos dichterisch berechtigt dies anzunehmen. Aber verflocht er einmal einen Vertreter der Religion der Liebe und Wahrheit mit in die Weissagung, so durfte er ihn nicht verführerischen Doppelsinn sprechen lassen, während der „Götzendiener“ ehrlich die Wahrheit sagte. Wenn nach der Enthüllung der Chor ausruft:

„Noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden“ —,

so muß sich der Zuschauer sagen, daß diese Worte, die doch einen Vorwurf gegen Isabella enthalten, unzutreffend sind; denn sie hat sich ja gar nicht vermessen das Geschick wenden zu wollen, sondern sie hat im Gegenteil mit der frommen Absicht gehandelt, derjenigen Weissagung, die ihr als von Gott kommend galt und und gelten mußte, durch ihre kühne, echt mütterliche Liebesthat den Weg der Erfüllung zu bereiten. Sie hat auch diesem Vorwurf gegenüber das Recht zu sagen: ich bin schuldlos. Ebenso ungerecht ist Beatricens Wort: „Warum dünktest du dich weiser als die Allesschauenden?“ Denn sie dünkte sich nicht weiser

als diese, sondern wollte gläubig ihrer Leitung folgen. Und wie kann die Tochter sagen, Isabella habe den Todesgöttern ihren Raub, den sie gefordert, „frevelnd" vorenthalten? Alle diese Worte würden, wenn nur ein Orakel gewesen wäre und die Fürstin gegen dasselbe bloß aus natürlichem Triebe die Tochter gerettet hätte, von großer Wirkung sein; infolge des doppelten Spruches dagegen treffen sie neben das Ziel und lassen das Mißliche der besprochenen Anordnung um so schärfer hervortreten. Man kann es hiernach nur bedauern, daß Schiller den Mönch überhaupt erfand und nicht lieber Isabellen sich ihren Traum selbst auslegen ließ, so daß sie in seiner, dem Mutterherzen so naheliegenden Deutung ein ausreichendes Motiv für ihr Handeln gefunden hätte.

Endlich lag bei dem Herübernehmen der Schicksalsidee in eine moderne Zeit noch eine gewisse Erschwerung darin, daß der Dichter, da er sich genötigt sah, die ganze Fabel frei zu erfinden, keinen geschichtlich oder sagenhaft gegebenen Hintergrund vorfand. Wie selbstverständlich und ohne Zuthun war dem griechischen Dichter hier eine Fülle von Vorstellungen gegeben, welche die Phantasie seiner Hörer von vornherein mächtig füllten und in ihren Bann zogen: das delphische Orakel, uralt und von unvergleichlicher Heiligkeit und göttlichem Ansehn, die sagenumklungene Örtlichkeit am Dreiwege, die alte geheimnisvolle Sage von der Sphinx, das berühmte und erlauchte Königsgeschlecht von Theben, das bis zum Kadmos und Agenor hinaufreichte. Wir sahen oben, daß eine Erb- oder Urschuld zwar für die Sophokleische Anordnung der Fabel nicht wohl brauchbar war, daß sie dagegen für Schiller, der sein Schicksal an sittliches Verschulden kettete, so gut wie unentbehrlich sein mußte; auch ist ersichtlich, daß ein Geschlecht, in welchem schon von Alters Fluch und Unheil gewaltet, sich für so geheimnisvolle und grausige Vorgänge besonders eignet. Schiller, der dies sehr wohl fühlte, war deshalb genötigt, sich auch diesen sagenhaften Hintergrund selbst zu schaffen. Schon daß das Fürstenhaus im Lande fremd ist, und daß seine Königsmacht als eine Zwing-

herrschaft empfunden wird, gehört hierher; von feindlichen Mächten sind sie umgeben, kein Band des Vertrauens verbindet sie mit dem Volke; gewaltthätig und rücksichtslos, leidenschaftlich und selbstsüchtig ist ihre Art. Dies zeigt sich dann vor allem im Innern des Geschlechts, wodurch der verhängnisvolle Fluch vorbereitet wird. Darum will der Chor dem neuen Frieden, den die Brüder geschlossen, nicht trauen, er ist ihm „wie die Lava, die der Berg geschieden," auf der man nicht die sichre Hütte seines Glückes bauen mag. Diejenige Unthat, an welche das vernichtende Schicksal unmittelbar anknüpft, und die noch in das gegenwärtige Geschlecht hereinragt, wird alsdann ausdrücklich genannt:

„Auch ein Raub war's, wie wir alle wissen,
Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
In ein frevelnd Ehebett gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.
Und der Ahnherr schüttete im Zorne
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Auf das sündige Ehebett aus."

Durch alle solche Züge sollen wir uns in eine unheilsschwüle Atmosphäre versetzt fühlen und sollen vor allem, wie vorhin ausgeführt worden, den Zusammenhang des Schicksals empfinden, wie sich Schuld an Schuld heftet; die schrecklichen Ereignisse, deren Zeugen wir sind, sollen uns als die letzten notwendigen Glieder der unheilvollen Kette erscheinen. Es ist auch kein Zweifel, daß der Dichter diesen Zweck in nicht geringem Grade erreicht hat. Ich möchte Humboldts Worte in seinem oben angeführten Briefe vornehmlich auf diesen Punkt beziehen, wenn er es bewundernd hervorhebt, wie „unbegreiflich gut es Schiller gelungen sei, einen Stoff, für den nichts im Gemüt des Lesers vorbereitet sei, der nicht einmal auf einem schon die Seele füllenden Grunde erscheine, vor der Einbildungskraft volle Geltung zu verschaffen." Gleichwohl behält es immer etwas Mißliches, Anspielungen auf Dinge zu machen, die der Zuschauer nicht nur nicht näher kennt, sondern von denen er sogar ganz

genau weiß, daß auch der Dichter gar nichts weiter von ihnen weiß. Thatsächlich erfahren wir denn auch nur von der einen unnatürlichen That, dem frevelhaften Ehebunde des alten Fürsten; woran der Chor etwa sonst noch bei den „Greuelthaten ohne Namen und den schwarzen Verbrechen“ denken mag, von denen er spricht, wissen wir nicht, und die Worte bleiben daher ziemlich inhaltsleer, wenn sie auch eine gewisse Stimmung geben. Ebensowenig überzeugend sind uns die Worte des Chors, wenn er sagt, der Friede zwischen den Brüdern könne keinen Bestand haben:

„Denn zu tief schon hat der Haß gefressen,
Und zu schwere Thaten sind geschehn,
Die sich nie vergeben und vergessen.“

Thaten dieser Art, die trotz der Versöhnung Mißtrauen und Feindschaft im Herzen der Brüder wach erhielten, sind uns wenigstens durchaus nicht bekannt. Die einzige, unbestimmte Andeutung könnte in Isabellas Schilderung der Bruderfehde nach dem Tode des Vaters liegen: „Schwert traf auf Schwert, zum Schlachtfeld ward die Stadt, ja diese Hallen selbst bespritzte Blut.“ Indes die Art, wie sich die Brüder soeben vor unsern Augen einander genähert haben, der edle Sinn, mit dem jeder des andern edlen Sinn anerkannte, die Art, wie die Mutter ihren Zwist als grundlos hinstellte, das alles macht gar nicht den Eindruck, als ob sie sich gegenseitig noch schwere Thaten vorzuwerfen hätten, „die sich nie vergeben und vergessen.“ Das sind Lücken, die mit dem frei erfundenen Stoffe zusammenhängen, und die selbst Schillers machtvoll schaffende Phantasie nicht ganz auszufüllen vermochte.

Ist nun nach allen diesen Erörterungen die oft aufgeworfene Frage, ob die Braut von Messina eine Schicksalstragödie sei, mit Ja oder mit Nein zu beantworten? Wir haben allerdings gesehen, daß, trotz des Schicksals und in scharfem Gegensatze zum Ödipus, das Verhältnis von Schuld und Leid in unserm Stücke kein wesentlich anderes ist, als es in der Tragödie über-

haupt zu sein pflegt. Es hängt alles auf natürliche, menschliche Weise ursächlich zusammen: das Unrecht und der grausame Sinn des Vaters veranlassen die Heimlichkeit der Mutter, und auf dieser Grundlage, vereinigt mit dem leidenschaftlichen Gemüt und dem Hasse der Brüder, erwachsen die Verwickelungen, die durch Cesars wilde That zum tragischen Ausgang führen. Immer wieder drängt sich uns der Gedanke auf, daß wir die Schicksalsverkündigung, diesen Übertritt in eine übermenschliche Welt, zu alledem gar nicht brauchten. Dies ist der Grund, warum die obige Frage vielfach verneint worden ist. Wenn doch, kann man sagen, die Haupthandlung unserer Tragödie ohne das Schicksal zustande kommt, warum lassen wir es nicht auch bei der Betrachtung fallen und halten uns nur an die Vorgänge selbst: zwei Brüder lieben, ohne es zu wissen, ein und dasselbe Mädchen; der eine, der die Geliebte im Arme des andern findet, ersticht diesen, und als er bei der Enthüllung, daß die Geliebte seine und des Gemordeten Schwester sei, zum Bewußtsein seines Frevels kommt, sühnt er die blutige That durch den eigenen freiwilligen Tod. Warum sollen wir uns die Wirkung dieser an und für sich ergreifenden tragischen Handlung durch Erwägungen so schwieriger und so zweifelhafter Art stören lassen? Wirklich befolgen manche diesen Rat, und z. B. Scherer streift in seiner ganzen Besprechung nur mit wenigen Worten den Schicksalsbegriff. Indes über die Absicht des Dichters kann doch kein Zweifel sein. Denn zunächst ist ersichtlich, daß das erste Motiv, wodurch diese ganze Reihe von Handlungen in Bewegung gesetzt wird, ohne die Weissagung unverständlich, ja unmöglich sein würde: der Befehl des alten Fürsten, die neugeborene Tochter zu töten, erheischt schlechterdings etwas derartiges, wenn der Mann nicht als ein Scheusal oder als ein Unsinniger erscheinen soll. Also einfach beiseite schieben läßt sich das doch nicht. Sodann aber: wenn ein Dichter Weissagungen vorführt und den Gang der Handlung alsdann so einrichtet, sein ganzes Werk daraufhin organisiert, daß sie sich erfüllen, so will er sicherlich den Zusammenhang

so aufgefaßt wissen, daß diese Erfüllung notwendig ist. Und mit welchem ungewöhnlichen Nachdruck werden wir darauf hingewiesen. Schon daß es zwei Orakelsprüche sind, reizt unsere Aufmerksamkeit, wie das scheinbar Widersprechende sich vereinigen werde; die Sprüche selbst werden uns ferner zweimal mitgeteilt, gewiß absichtlich, damit sie sich unserer Phantasie um so tiefer einprägen; vor allem aber, mit wie unvergleichlicher dramatischer und rhetorischer Gewalt wird uns die Unvermeidlichkeit der Erfüllung eingeschärft, wie wird es uns gleichsam ins Ohr geschrien, daß das vormals verkündete Geschick nun auch wirklich das jetzt erfüllte sei. Der verblendeten Isabella, welche die Götter trügerisch schilt, ruft der Chor zu:

„Bezähme der Zunge verwegenes Toben.
Die Orakel sehen und treffen ein,
Der Ausgang wird die Wahrhaftigen loben,"

und gleich darauf:

„Du leugnest der Sonne leuchtendes Licht
Mit blinden Augen. Die Götter leben,
Erkenne sie, die dich furchtbar umgeben."

endlich nach der Erfüllung:

„Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen,
Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden,"

so daß die verzweifelnde Fürstin eingesteht: „Bei Ehren bleiben die Orakel, und gerettet sind die Götter."

Man muß danach anerkennen, die Welt, in die uns der Dichter führt, ist eine Welt der Orakel und Weissagungen, in welcher es ein Vorausschauen und Vorhersagen der Zukunft durch Träume und Traumdeuter wirklich und wahrhaftig giebt, und die Untrüglichkeit dieser Weissagungen, die Unvermeidlichkeit der Erfüllung soll uns mit besonderem Gewicht zum Bewußtsein gebracht werden. Es war daher ein überaus unrichtiger Gedanke, wenn man meinte, die Schuld der Personen unseres Dramas bestehe darin, daß sie diesen Orakeln Glauben beimaßen.

Es sei dies, wie sich z. B. Hillebrand in seiner Litteraturgeschichte ausdrückte, eine „Vernunftentäußerung," und der Mensch, der sich „an die blinde Macht des Aberglaubens ergebe, sei mit Recht ihr Sklave und Opfer." Auch Scherer spricht einen ähnlichen Gedanken aus, wenn er von der Fürstin sagt: „Wer hieß sie einem Traum und mönchischen Traumdeuter trauen? Dumpfer Wahnglaube beherrscht sie ebenso wie ihren Mann, der auch auf einen Traum und auf einen arabischen Traumdeuter mehr als auf die Stimme der Menschlichkeit horchte." Aber dies verkennt den Sinn des Dichters. In der Welt unseres Dramas ist dieser Glaube durchaus kein Wahnglaube, kein blinder Aberglaube: die Orakel sehen: was sie verkündet, war wirklich das verhängte Geschick, dem noch niemand entfloh. Es kann hiernach kein Zweifel sein, daß das Stück eine Schicksalstragödie ist.

Daß allerdings Schillers Schicksalsbegriff nicht der Sophokleische ist, haben wir oben eingehend besprochen. Der Unterschied ist wesentlich, und es ist keine Frage, daß, indem Schiller die entscheidende That aus der Schuld des leidenschaftlichen Charakters ableitete, die einfache Folgerichtigkeit des antiken Begriffs getrübt wurde. Dies ist der Grund, weshalb ich in der Einleitung (Band I, S. 32) sagte, daß von der Gattung der Schicksalstragödie mir außer dem König Ödipus kein zweites reines Beispiel in der gesamten dramatischen Litteratur bekannt sei. Eine notwendige Folge dieses Grundunterschiedes war auch die, worauf schon oben hingewiesen wurde, daß Schiller nicht, wie Sophokles, das ganze Schicksal beim Beginne des Stückes schon erfüllt sein läßt. Im Ödipus würde die Vorführung der schicksalsverhängten Thaten gar keine dramatische Bedeutung gehabt haben, weil sie vom Dichter nicht unter den Gesichtspunkt der sittlichen Beurteilung gerückt sind. Die Folge war, daß sein ganzes Stück, wie sich Schiller an Goethe in dem Brief vom 2. Oktober 1797 ausdrückt, „gleichsam nur eine tragische Analysis" ist: „Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt." Die ganze Spannung des Zuhörers ist nur auf die

Enthüllung gerichtet, nicht auf die Erfüllung. Für Schiller dagegen war dies Verfahren, obgleich er doch die „Furcht, daß etwas geschehen sein möchte,“ als besonders wirkungsvoll anerkannte, nicht anwendbar. Denn hier ist es die That selbst, an der das dramatische Interesse hängt, und die uns der Dichter nur dadurch begreiflich machen konnte, daß er uns den Helden während der Handlung, in wilder, heftiger Bewegung, im Wirbelwinde der Leidenschaft vor Augen führte. Es wird also wohl dabei bleiben, was Schiller in demselben Briefe, nachdem er die „unermeßlichen Vorteile“ des Sophokleischen Stückes auseinandergesetzt hat, hinzufügt: „Aber ich fürchte, der Ödipus ist seine eigene Gattung, und es giebt keine zweite Species davon.“

Wenn wir uns endlich nach allem Besprochenen die Frage vorlegen, ob die Einführung dieses Schicksalsbegriffs in die moderne Tragödie ein glücklicher Schritt unseres Dichters war, so werden wir keinen Augenblick anstehen, unverhohlen mit Nein zu antworten. Es wurde vorher hervorgehoben, daß die beiden für das Schicksal notwendigen Merkmale, ohne die es kein Schicksal mehr sein würde, nämlich Vorausbestimmung und Unabwendbarkeit, für die künstlerische Darstellung sich schlechterdings auf keine andere Weise ausdrücken lassen, als indem eine Vorhersagung eingeführt wird, die sich nachher erfüllt. Sobald dies aber geschieht, steigen die oben besprochenen Zweifel über die Zurechnungsfähigkeit des handelnden Menschen in uns auf. Wir empfinden zu deutlich das innerlich Unwahre und Unmögliche einer solchen Voraussetzung. Sophokles fand den Glauben an Schicksalsbestimmung und Schicksalsverkündigung im Boden seines Volksbewußtseins vor; es war natürlich, daß er ihn beibehielt. Aber mit sicherem Blicke sah er, daß solche Weissagung (nach dem oben angeführten Worte von Vischer) „den wahren Begriff der Schuld töte,“ er trennte daher mit antiker Folgerichtigkeit das Unvereinbare. Schiller führte das Schicksal aus einer fremden Welt willkürlich ein, aber er konnte und durfte sich von unserer modernen Art der Verknüpfung von Schuld

und Sühne nicht loslösen, und so verblieb ihm der Zwiespalt, den keine Kunst zu überbrücken vermochte. Freilich verdankt sein Stück der Schicksalsidee einige ungewöhnlich starke dramatische Wirkungen; namentlich jene Stellen von der Kurzsichtigkeit des Sterblichen, welcher die Götter verkennt, die ihn furchtbar umgeben, sind von einer erschütternden Kraft, die selbst bei Schiller fast ohne Beispiel ist; aber sie sind, wenigstens für mein Gefühl, nicht frei von einer Beimischung peinlicher Empfindung, eben weil wir uns dabei fortwährend bewußt sind, wie innerlich unwahr die ganze Vorstellung ist. Die höchsten und reinsten Scenen dagegen sind unabhängig von allem Orakelwesen, und wir können unsere Seele den tiefen, überwältigenden und erhebenden Eindrücken, namentlich in den letzten Auftritten, nur dann hingeben, wenn wir den Gedanken an jene Weissagungen zurücktreten lassen. Dann sehen wir edle und hohe Menschengestalten im Kampfe mit schwerem Unheil und schwerer Schuld, wir sehen, daß unbezähmte Leidenschaft den Menschen ins Verderben führt, und daß Sühne für ihn nur in freiwilliger, demütiger Unterwerfung zu finden ist. Es trieb unsern Dichter, sich auch in der fremden Form zu versuchen, und er versenkte sich mit dem ihm eigenen energischen Schwunge hinein; aber er blieb dabei immer so sehr er selbst, derselbe, den Humboldt den modernsten aller Dichter genannt hatte, daß die Tragödie weder eine Äschyleische noch eine Sophokleische, sondern durch und durch eine Schillersche geworden ist. Ohne Zweifel ist sie daher ein großes und bewunderungswürdiges Kunstwerk, aber sie ist es nicht durch die Schicksalsidee, sondern trotz derselben.

Es ist oft der Vorwurf gegen Schiller ausgesprochen worden, von Schlegel, Tiek, Gervinus, Vilmar, daß sein Drama den Anlaß zu den späteren Schicksalstragödien von Zacharias Werner, Müllner u. a. gegeben habe. Richtig ist, daß diese Stücke insgesamt auf derselben Vermischung von Schicksal und Schuld beruhen. Freilich ist der Unterschied zwischen einem Stücke wie „Der vierundzwanzigste Februar“ oder „Die Schuld“

und Schillers Werke trotzdem ungemein groß. Denn erstens sind die Motive des Handelns und damit die Charaktere bei jenen Dichtern ungleich niedriger. Don Cesar bleibt eine hohe und edle Gestalt, die unserer Teilnahme sicher ist; aber der Graf von Örindur ist ein widriges Zerrbild. Von wilder Glut zur Gattin eines fremden Mannes ergriffen, lauert er die Gelegenheit ab und schießt ihn auf der Jagd meuchlings nieder; vermählt sich mit der Witwe, welche die Unthat wenn nicht weiß, so doch ahnt, und vermag es jahrelang mit ihr zusammenzuleben, zwar verstört in seinem inneren Bewußtsein, aber ohne den geringsten Drang einer Sühne, ein verachtungswürdiger Mann. Ja selbst als es an den Tag kommt, daß der Gemordete sein Bruder war, hält er und die andern immer wieder ein Weiterleben und sogar eine Fortsetzung der Ehe für möglich, und er zerrt und quält sich jammervoll einen ganzen Akt lang herum, bis er endlich den alleinmöglichen Entschluß findet. Wie wahrhaft groß steht daneben Don Cesar, wenn er den Chor zurückweist:

„Du selbst bedenke schweigend deine Dienerpflicht,
Mich laß dem Geist gehorchen, der mich furchtbar treibt,
Denn in das Innre kann kein Glücklicher mir schaun."

Es zeigt sich hier, wie richtig Schillers Blick war, daß er die Schicksalsthat selbst dramatisch vorführte, da er einmal seinen Helden schuldig machen wollte. Müllner, der das schuldigmachende Schicksal von Schiller entnahm, wollte dennoch Sophokles in der „tragischen Analysis" nachahmen. So entstand die bewußte schuldvolle That, die doch jahrelang versteckt wird, wodurch der Charakter notwendig herabgedrückt wurde. Dazu kam nun, daß Müllner jenen inneren Widerspruch der Auffassung des menschlichen Handelns recht geflissentlich hervorkehrt. Wenn ein Mensch wie Hugo von Örindur die Verantwortung für seinen Meuchelmord ablehnen will durch Worte wie: „Thun? was nennst du eine That? Thun? Der Mensch thut nichts. Es waltet über ihm verborgner Rat und er muß, wie dieser schaltet," so zeigt dies handgreiflich, wohin jene Vermischung führt. Ödipus kann die Verantwortung ablehnen, weil nur seine Hand gesündigt hat,

nicht sein Herz; Don Cesar lehnt sie nicht ab, sondern sühnt seine Sünde durch freiwilligen Tod; aber Örindur will uns einreden, daß seine bewußte Schandthat, deren Frucht er jahrelang genossen hat, ihm durch das Schicksal widerstandslos aufgezwungen worden sei. Endlich aber fehlt bei Müllner der Zusammenhang des Schicksalsspruches mit einer früheren Schuld, durch welchen, wie wir oben sahen, ein schuldigmachendes Schicksal allein erträglich wird. So erklären sich jene Worte, welche die äußerste Verzerrung jeder sittlichen Weltanschauung zeigen; Örindur sagt:

„Alles, alles hängt zuletzt
Am Real, den meine Mutter
Einer Bettlerin verweigert.“

Also eine Weltordnung, in welcher durch die Laune einer gereizten Zigeunerin Freventhaten in späteren Geschlechtern nicht etwa bloß vorhergesagt, sondern bewirkt werden. Man kann den Wahnsinn nicht weiter treiben. Werners Vierundzwanzigster Februar hat diese beiden Fehler vermieden: er ist keine „Analysis,“ sondern führt die That dramatisch vor, und er knüpft an eine Urschuld an; er steht also insofern dem Schillerschen Stücke näher. Aber die vorgeführte Handlung, daß Kunz Kuruth, durch die bloße jämmerliche Not des Lebens gedrängt, den unbekannten Sohn ersticht, um ihm sein Geld abzunehmen, ist so abstoßend, daß der Eindruck unerträglich peinlich ist und jeder Spur einer idealen Erhebung ermangelt. Gemeinsam ist außerdem allen diesen Schicksalstragödien, daß die Erfüllung sich an allerhand spukhafte Äußerlichkeiten heftet, an ein altes Messer, ein Unglückszimmer, an das Schlagen der Uhr oder einen bestimmten Tag. Indes so widrig und geschmacklos diese Werkzeuge des Schicksals auch sind, so ist doch leicht einzusehen, daß es nicht viel Mühe gekostet hätte, sie auszuscheiden, ohne den wesentlichen Inhalt jener Stücke zu ändern. Die Hauptsache bleibt, daß Kunz seinen Sohn, Örindur seinen Bruder erschlägt, wie es das Schicksal bestimmt hat; ob er das mit diesem oder jenem Werkzeug, an diesem oder jenem Tage thut, das sind Dinge, die das Gruseln

der Zuhörer vielleicht vermehrten, sachlich aber im Grunde unerheblich sind. Die Grundlage zu allen Verkehrtheiten dieser Stücke bleibt die Schicksalsidee selbst, vor allem die Vermischung von Schuld und Schicksal, und diese geht von Schillers Braut von Messina aus. Ihn selbst bewahrte sein hoher Geist und sein unverlierbarer dichterischer und sittlicher Takt vor solchen Auswüchsen, aber sicher ist, daß ohne ihn kein Müllner und kein Werner ihre häßlichen Erzeugnisse geschrieben hätten.

4. Verknüpfung der Handlung.

Obwohl die Handlung im ganzen übersichtlich verläuft und ihr Zusammenhang sich leicht und sicher dem Leser einprägt, so ist doch die Verknüpfung und Motivierung des Einzelnen nicht überall ohne Anstoß, namentlich ist der Zwang, den der künstliche Plan der Schicksalsenthüllung dem Dichter auferlegte, nicht ohne merkbaren Einfluß geblieben.

Zunächst sind in der Vorgeschichte des Stückes einige Punkte, die etwas dunkel bleiben. Schon das Verhältnis der beiden Brüder zu einander ist nicht mit ganz deutlichen Zügen vergegenwärtigt. Manuel ist der ältere; danach sollte man meinen, daß er nach dem Tode des Vaters Fürst sein müsse, so daß Cesar ihm unterthan wäre. Indes dies ist augenscheinlich nicht der Fall, sondern sie stehen sich als gleichberechtigte Fürsten gegenüber; aber auch von irgend einer andern Art der Erbfolge findet sich nirgends eine Erwähnung. Wenn der Leser annehmen soll, daß die Söhne gemeinschaftlich die Herrschaft erben, so müßte dies irgendwie angedeutet sein. Wir hören nur, daß gleich nach des Vaters Tode der Streit entbrannt ist, doch wie es scheint, nicht um die Krone, daß Messina sich teilte und die Stadt selbst zum Schlachtfeld wurde: „ja, diese Hallen selbst bespritzte Blut.“ Dann scheinen beide Brüder, ohne daß ein Grund angegeben wird, die Stadt verlassen zu haben und die Mutter allein im Palaste geblieben zu sein. Ist etwa die

Meinung, daß die Herrschaft auf die Mutter überging, die dann nicht im stande war, den Ausbruch der Feindschaft zu zügeln? Der Dichter hatte in seinem idealen Reiche das unbestrittene Recht, auch eine solche, wenngleich ungewöhnliche Ordnung zu treffen. Aber man wünschte es durch einen Strich angedeutet.

Sodann treten auch im Einzelnen einige Bedenken hervor. Im Beginn des Stückes ist der Vater bereits zwei Monate*) tot; man fragt sich, weshalb Isabella nicht schon längst die Tochter aus dem Kloster geholt habe. Der Grund, den sie selbst II 5 angiebt, ist nicht überzeugend. Der Streit ihrer Söhne, sagt sie, habe der Versöhnung nicht Raum gegeben: „Konnt' ich die Schwester zwischen eure wild empörten Schwerter stellen?" Die Worte treffen nicht ganz Cesars Frage, was ihr gewehrt habe, die Verborgene an das Licht zu ziehen. Sie brauchte sie ja nicht zwischen die feindlichen Brüder zu stellen, aber es ist nicht klar, was das Mutterherz veranlaßte, die innig geliebte und heiß ersehnte Tochter so lange von sich fern zu halten. Sie sagt selbst IV 1: „Es stand bei mir, dies Unglück (den vermeintlichen Raub der Tochter) zu verhüten; hätt' ich sie früher an das Licht gezogen, wie mich des Herzens Stimme mächtig trieb," und der Leser kann ihr nur zustimmen. Wenigstens nachdem die Söhne eingewilligt hatten, sich im väterlichen Schlosse zu begegnen, mußte sie sie unbedingt kommen lassen und gerade ihr die Rolle der Friedenstifterin zuweisen, die ihr nach dem zweiten Orakelspruche vom Schicksal bestimmt zu sein schien. Ebenso möchte man in Manuels Erzählung der Geschichte seiner Liebe die auffallende Thatsache etwas fester begründet sehen, daß der leidenschaftlich Liebende niemals den alten Diener, der „der einz'ge Bote zwischen Kind und Mutter" war, gesehen und befragt hat. Man sollte meinen, daß in der langen Zeit von „fünf

*) Isabella sagt: „Nicht zweimal hat der Mond die Lichtgestalt erneut." Dagegen II 5 Cesar: „Drei Monde deckt den Vater schon das stille Grab." Der Widerspruch ist zwar recht auffallend, aber höchst bedeutungslos. Das Regensburger Manuskript und das Hamburger Theatermanuskript haben in der ersten Stelle „dreimal."

Monden" ihn der natürliche Trieb ergriffen haben müsse, von dem Manne, der, wie er wußte, die Herkunft der Geliebten kannte, näheren Aufschluß zu erlangen. Beide Punkte sind immerhin von Bedeutung, wenn man sich auch in den vorausliegenden Ereignissen kleine Unwahrscheinlichkeiten eher gefallen läßt, weil sie weniger zum Bewußtsein kommen. Aber ersichtlich ist, daß in beiden Fällen die Rücksicht auf das notwendige Unbekanntbleiben der Verhältnisse auf den Dichter eingewirkt hat. Denn hätte Isabella die Tochter früher heimgeholt, so mußte die ganze Entwickelung anders werden, und hätte Manuel auch nur ein einziges Mal den ihm aus dem Vaterhause wohlbekannten alten Diener Diego gesehen, so war gar keine Tragödie mehr möglich. Mag man also auch diesen Punkten kein übermäßiges Gewicht beimessen, weil sie sich ja bei einigem guten Willen zur Not in der vom Dichter gegebenen Begründung begreifen lassen, so ist es doch gerade höchst bezeichnend, wie hart an ein Scheitern des ganzen Stückes hier selbst die kleinste Unwahrscheinlichkeit anstreift, offenbar eine Folge des künstlichen Aufbaues der Handlung, welcher wieder lediglich durch die Rücksicht auf die Schicksalsidee bedingt war.

Wir kommen zu dem Stücke selbst. Im ersten Akte sind alle Vorgänge verständlich und klar. Namentlich die Versöhnung der Brüder, die ein notwendiges Glied der Handlung war, ist aufs trefflichste eingeführt. Schon daß ihr Haß nicht wie bei dem als Vorbild dienenden Thebanischen Brüderpaar aus Herrschsucht hervorgeht, sondern seit der Kindheit her „aus unbekannt verhängnisvollem Samen" emporgewachsen ist, war für das Folgende unumgänglich; denn sonst wäre eine auch nur zeitweise Annäherung oder gar liebevolle Aussöhnung unmöglich gewesen. Eine besonders glückliche Begründung aber erhält die rasche Umstimmung der feindlichen Gemüter durch den Umstand, daß beide Jünglinge seit kurzem zum erstenmale von dem Gefühl der Liebe getroffen worden sind, die ihrem ganzen Wesen etwas Mildgestimmtes und Versöhnliches giebt. Den deutlichsten Ausdruck leiht dieser Stimmung Don Manuel nach dem Abgange

des Bruders. Er „blickt heiter um sich wie ein Glücklicher, ein Lächeln spielt um seine Wangen“ und er gesteht:

„Ich habe keinen Haß mehr mitgebracht,
Kaum weiß ich noch, warum wir blutig stritten.
Denn über allen ird'schen Dingen hoch
Schwebt mir auf Freudenfittichen die Seele.“

Dagegen im zweiten Akte erheben sich mehrere schwerwiegende Bedenken. Zunächst ist es kaum erklärlich, daß Manuel nach seinem Abgange am Schlusse des ersten Aktes nicht alsbald zu Beatricen eilt, die, wie er weiß, angstvoll seiner harrt; war es schon gewagt, sie in dem fremden einsamen Garten ganz allein, wie es scheint ohne irgend einen Schutz, zurückzulassen, so sollte man meinen, jetzt müsse jedenfalls die Geliebte seine erste Sorge sein, die ihrem eigenen Ausdrucke zufolge „fortgeschleudert wie das Blatt vom Baume sich verliert im grenzenlosen Raume“ und „in ihrer Angst verzagen“ will. Wenn er aber wirklich zuvor nach dem Bazar gehen und die Fülle der herrlichsten Geschenke aussuchen muß, so sollte er doch nun wenigstens, ehe er wieder zur Mutter zurückgeht, einen Augenblick Zeit finden, sie zu beruhigen. Es ist hier in der That eine Lücke, die dem Leser wohl nur deshalb leichter entgeht, weil sie zwischen die beiden Akte fällt. Weit fühlbarer sind die Mängel, welche die folgenden Auftritte selbst bieten.

Zuerst die Gartenscene zwischen Cesar und Beatrice. Man wird schwerlich behaupten können, daß es hier dem Dichter gelungen sei, das Verhalten der beiden Personen, welches für die Entwickelung des Stückes notwendig war, dem Leser glaublich zu machen. Die Werbung Don Cesars muß dem natürlichen Sinne Anstoß erregen. Selbst wenn wir die heftige, rasch zufahrende Art seines Wesens und das selbstbewußte, sieggewohnte Ungestüm des fürstlichen Jünglings noch so hoch anschlagen, widerspricht es aller Wahrscheinlichkeit, daß er mit solcher Sicherheit sie als die Seine ansieht und sie sogar dem Chor als seine „Gattin“ vorstellt. Sie hat noch nie im Leben eine Silbe zu ihm gesprochen, außer dem Schreckensruf bei seinem Eintritt:

„Weh mir! was seh' ich!" Er kann kaum wissen, wie ihre Stimme klingt; bei ihrer ersten Begegnung verbot des Ortes ernste Majestät ein kühneres Geständnis, aber jetzt, wo er mit ihr allein ist und ihn nichts hindert, dürfte er sich unter keinen Umständen zufrieden geben, ehe er ein Wort der Erwiderung von ihr gehört hätte. Ihr „zitterndes und abgewandtes Dastehen," ihre „Bewegung des Schreckens," ja ihr „Zurückschaudern" nimmt er für „schamhafte Demut," welche „der Reize Krone" sei. „Dein Staunen lob' ich und dein sittsam Schweigen" sagt er und enteilt sofort, wozu ebenfalls kein ausreichendes Motiv vorliegt, mit der fragwürdigen Begründung:

„Ich geh' und überlasse dich dir selbst,
Daß sich dein Geist von seinem Schrecken löse,
Denn jedes Neue, auch das Glück erschreckt."

Ein Mensch von einiger Besinnung kann so nicht handeln, kann am wenigsten daraufhin die Jungfrau für seine Braut und Gattin, für sein unbestrittenes und unbestreitbares Eigentum halten, auf das er ein geheiligtes Anrecht habe. Aber ebenso unbegreiflich wie sein Benehmen ist das ihrige. Warum schweigt sie? Es kann nicht bloß Überraschung sein, was sie übermannt und sie augenblicklich der Besinnung wie der Sprache beraubt, nicht bloß der jähe Schrecken vor der Leidenschaftlichkeit seines Auftretens oder das Entsetzen bei der Nennung seines Namens und Geschlechtes, vor dem sie von jeher ein „geheimnisvolles Grauen" empfunden hat. Man soll vielmehr jedenfalls auf den Eindruck zurückgehen, den Cesar bei ihrer ersten Begegnung auf sie gemacht hat. Nicht umsonst läßt der Dichter sie in ihrem Monologe das Entsetzen, das sie bei dieser Erinnerung ergreift, so stark ausdrücken; offenbar hat seine leidenschaftliche Persönlichkeit sofort eine gewisse dämonische Herrschaft über sie gewonnen: sie spricht von seinem „Flammenauge" und gesteht, daß er mit seinen Blicken ihr „das Innerste durchzuckt" und ihr „ins tiefste Herz geschaut" habe; ja sie hat es nicht gleich vermocht, ihm ihre Hand zu entziehen, denn er erinnert sie daran, daß seine Hand „zitternd in der ihrigen gelegen habe. Aber

weiter darf man doch auch nicht gehen. Ihr eine Neigung zu Cesar zuzuschreiben, würde ihren Charakter zerstören heißen. Denn ihre Liebe zu Manuel ist sonst durchweg so schön gezeichnet und zu so starkem Ausdruck gebracht, daß sie hierdurch jeden Halt verlieren würde. Eben hat sie von der Zeit ihres ersten Liebesglückes gesagt: „O mein Empfinden nennen keine Worte," hat von dem Bund gesprochen, „den keine Menschen lösen," hat mit der Entschlossenheit eines edeln und selbstgewissen Herzens ausgerufen:

„Nicht kenn' ich sie und will sie nimmer kennen,
Die sich die Stifter meiner Tage nennen,
Wenn sie von dir mich, mein Geliebter, trennen.
Ein ewig Rätsel bleiben will ich mir,
Ich weiß genug, ich lebe dir!

Mit diesen Worten ist ihr Benehmen gegen Cesar, selbst wenn wir alles Obige in Rechnung ziehen, nicht zu vereinigen. Eine Jungfrau, die so für den Geliebten fühlt, kann dem Eindruck einer fremden Persönlichkeit unmöglich so willenlos unterliegen, wie ihr Schweigen es voraussetzen würde. Dazu ist die Zeit zu lang und die Aufforderung zum Sprechen zu dringend. Sechzig Zeilen spricht er zu ihr, keineswegs durchweg mit wildstürmender Leidenschaft, sondern mehrfach durch Absetzen der Rede Gelegenheit zur Antwort bietend; und sie soll in dieser ganzen Zeit nicht den Mut finden, auch nur ein Wort zu erwidern? Denn ein einziges Wort, ja eine bestimmt abweisende Bewegung würde genügen, seine Verblendung zu zerstören. Handelt es sich doch um das heiligste Gefühl ihres Herzens, um ihre Liebe zu Manuel, um ihre Frauenehre. Die Empfindung des Lesers, meine ich, widerspricht hier entschieden. Beatricens Schweigen bleibt ebenso unerklärt wie Cesars Werbung. Beides ist, man muß es eingestehen, nicht aus dem Charakter und der Situation geschöpft, sondern durch das Ziel, das der Dichter hatte, hervorgerufen. Sobald sie das that, was sie nach der Natur thun mußte, so war es mit der Tragödie aus.

Fast noch schlimmer steht es mit dem sechsten Auftritt desselben Aktes. Diego kommt und bringt der Mutter, die beglückt zwischen ihren Söhnen steht, die Schreckensnachricht vom Raube der Tochter. Der Zusammenhang verlangte hier zwei Mitteilungen, erstens über die Lage des Klosters, zweitens über Beatricens Anwesenheit bei der Leichenfeier. Die erste durfte nur Cesar hören, aber nicht Manuel, weil er sonst Braut und Schwester als eine Person erkannte; die zweite durfte wieder aus demselben Grunde Cesar nicht hören, wohl aber Manuel, damit er nachher daran Beatricen als die Schwester erkennen könne. Um dies so verwickelte Ziel zu erreichen, muß Cesar zuerst ohne Überlegung fortstürmen, worauf Diego nur in Manuels Beisein die Mitteilung von der Leichenfeier macht; hierauf enteilt dieser, Cesar kehrt zurück und erhält nunmehr Aufschluß über die Lage des Klosters, damit er eine Spur für die Verfolgung der Schwester habe. Man sieht, das Ganze ist so scharfsinnig oder spitzfindig ausgeklügelt, daß keiner von beiden eine Minute früher oder später gehen oder kommen darf, wenn er nicht etwas hören soll, was die Tragödie unmöglich macht. Unter diesen Umständen, wo alles auf des Messers Schneide ruht, lag dem Dichter die dringende Pflicht ob, dies Gehen und Kommen sowie das sonstige Verhalten der Personen so einleuchtend zu machen, daß die Frage, ob es denn notwendig gerade so sein müsse, dem Leser und Hörer gar nicht kommen konnte, er sich vielmehr überzeugt ganz der Illusion hingab. Aber dies gerade ist ihm hier leider nicht gelungen. Daß unmittelbar nach Mitteilung des Raubes Don Cesar ohne eine Frage nach der Gegend und ohne auf den Bruder zu warten fortstürzt: „Leb wohl! Zur Rache flieg' ich, zur Entdeckung," möchte bei seinem heftigen Charakter noch hingehen, obwohl es erstaunlich kopflos ist und immer recht auffallend bleibt; denn er weiß ja nicht Namen noch Lage des Klosters, nicht ob er rechts oder links gehen muß, um es zu erreichen. Aber ungleich bedenklicher ist das Verhalten der Mutter und Don Manuels. Bereits ist der Funke des Verdachtes durch Nennung des Namens

Beatrice in ihm angefacht; beunruhigt wendet er sich an Diego und fragt nach der Zeit ihres Verschwindens; als auch diese übereinstimmt, richtet er an die Mutter noch einmal die Frage um Bestätigung des Namens: „Und Beatrice nennt sich deine Tochter?“ Es ist klar, daß er jetzt nach dem Ort des Klosters fragen muß, um auf einen Schlag Gewißheit zu haben. Wirklich wendet er sich auch an Isabella: „Nur eines noch, o Mutter, laß mich wissen —,“ diese aber, die schon ihrer letzten Auskunft ein ungeduldiges „Eile, frage nicht!“ hinzugefügt hatte, unterbricht ihn: „Fliege zur That, des Bruders Beispiel folge!“ Bis hierher ist alles verständlich, denn sie weiß ja nicht, wonach er fragen will, und mag in der Aufregung nicht daran denken, daß er die Lage des Klosters nicht kennt und also außer stande ist, ihrer Aufforderung zu folgen. Aber als er es nun ausspricht: „In welcher Gegend, ich beschwöre dich“ — und durch ihre abermalige Unterbrechung unbeirrt weiterfragt: „In welcher Gegend hältst du sie verborgen?“ so giebt es kein Ausweichen mehr. Der Dichter hat sich in eine Situation gebracht, wo alles andere als die Antwort, die seine Tragödie zerstört, der Natur zuwiderläuft. Es ist kein so hoher Grad der Aufregung bei der Mutter denkbar, daß sie die Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit der gestellten Frage verkennen sollte. Der Dichter aber läßt sie erwidern: „Verborgner nicht war sie im Schoß der Erde,“ eine Antwort, welche, wenn Isabella Ursache hätte, ihren Sohn im Unklaren zu erhalten, allenfalls begreiflich wäre, als ein Versuch nämlich, ihn wohl oder übel abzulenken; aber so steht es ja nicht, der Mutter muß ja alles daran liegen, den Sohn sachgemäß zu unterrichten, und nur der Dichter hat das Bedürfnis, ihn zu hintergehen. Im wirklichen Leben würde solche Antwort, noch dazu mit ihrem Anklang an Manuels Wort „verborgen,“ welcher fast wie ein Scherz wirkt, nur den Unwillen erregen, den solch ein durchsichtiges Ausweichen in dringender und ernster Situation hervorruft. Aber nun das Seltsamste: der Sohn beruhigt sich bei dieser Antwort, er läßt sich abweisen. Er hört den Bericht des alten Diego, der sich

in diesem Augenblicke ins Gespräch mischt, mit an und eilt sodann mit den Worten: „Was steh' ich hier in Furcht und Zweifelsqualen? Schnell will ich Licht mir schaffen und Gewißheit" von der Bühne. Jeder Leser sagt sich, daß er diese Gewißheit in seinen Zweifelsqualen nur durch die Mutter erlangen kann, während Beatrice, die sich ja selbst ein Geheimnis ist, zu wirklicher Aufklärung nicht als geeignet erscheint. Kaum aber ist Manuel fort, so legt Don Cesar, der zurückgekehrt ist, weil er „in des Eifers heftiger Begier" vergessen hatte nach der Gegend des Klosters sich zu erkundigen, der Mutter dieselbe Frage vor und erhält von ihr nunmehr bereitwilligst die gewünschte Auskunft. Die Unnatürlichkeit ihres Benehmens gegen Manuel wird hierdurch recht augenfällig bestätigt.

Man hat wiederholt darauf hingewiesen, daß unser Dichter in der Braut von Messina einen außerordentlich „ausgedehnten Gebrauch vom Schweigen" mache (vgl. Hoffmeister V, S. 115). Und in der That, was wird hier alles verschwiegen: die Mutter verschweigt dem Fürsten die Befragung des Mönches und die Rettung der Tochter, den Söhnen das Dasein der Schwester, der Tochter ihre wahre Herkunft; Manuel verschweigt seiner Geliebten seinen Stand, Beatrice ihm ihre Anwesenheit bei der Leichenfeier, und selbst der redliche Diego hat ebendasselbe Geheimnis vor seiner Herrin. Es ist nicht zu leugnen, daß dadurch die Vorgänge etwas Geheimnisvolles, die Charaktere etwas Verstecktes bekommen. Indes alle übrigen Geheimhaltungen, die insgesamt für das Zustandekommen der Fabel unumgänglich waren, sind vom Dichter nach Situation und Charakter zwanglos begründet und geben zu keinerlei Bedenken Anlaß; nur in den beiden eben näher besprochenen Scenen des zweiten Aktes, in welchen das Unnatürliche des Vorgangs gleichfalls auf dem Schweigen beruht, ist er nicht ohne merklichen Schaden um diese Klippe herumgekommen. Böttiger berichtet zwar, daß Schiller, als man ihm dergleichen Bedenken bemerklich zu machen suchte, sich gewundert habe, „wie man seine Intentionen so wenig habe fassen können, da ja eben in diesem Verschließen des Mundes

in so kritischen Augenblicken, wo ein rettendes Wort das eherne Netz des Schicksals hätte zerreißen können, die unabwendbare Gewalt, ja das Dämonische des Verderben brütenden Verhängnisses sich recht deutlich offenbare und alle Zuschauer mit geheimem Grauen durchschauere." Indes, man kann diese Verteidigung nicht gelten lassen, und wenn es wahr sein sollte, daß Schiller sie in dieser Weise gegeben hat (Böttigers Berichte sind bekanntlich nicht immer zuverlässig), so würde nur daraus folgen, daß die Verblendung des Schicksals, welche nach Homer „alle Menschen verblendet," in diesem Falle auch unsern Dichter nicht verschont hätte. Denn unmöglich kann die Forderung psychologischer Wahrheit durch die Wirkung des Schicksals aufgehoben werden. Ein unglaublicher Vorgang bleibt unglaublich. Ich kann das Thun und Lassen der Menschen, die sich vor mir auf der Bühne bewegen, nicht in der einen Tragödie nach andern Gesichtspunkten beurteilen als in der anderen; der Einfluß des Schicksals muß durch die allgemein verständlichen Beweggründe menschlichen Handelns zur Geltung kommen: „In der moralischen Welt muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten," dies Wort Lessings trifft auch hier zu. Ein „Wunder" dieser Art ist völlig undramatisch. Ja selbst wenn der Dichter in einer solchen Scene zugleich mit den Entschlüssen und Unterlassungen seiner Personen uns vergegenwärtigen könnte, daß dies alles durch das Schicksal absichtlich herbeigeführt worden sei, um durch die Verblendung der Personen die Erfüllung zu erreichen, so würde dadurch nur der Eindruck geschwächt werden können: ein Schicksal, dessen Kette zu durchbrechen einen so kleinen Aufwand von Besonnenheit und Klugheit erfordert, wie ihn sich jeder Leser selbst im heftigsten Affekt zutraut, verdient und erweckt nicht Grauen, sondern eher Spott.

In der zweiten Hälfte des Stückes finden sich Mißstände der besprochenen Art nirgends: es giebt jetzt nichts mehr geheim zu halten. Zwar hat im dritten Akte die Hauptscene der Schicksalserfüllung, Cesars Brudermord, ebenfalls Widerspruch

gefunden; und es ist nicht zu leugnen, daß die That mit einer Schnelligkeit vor sich geht, die dem unerwarteten und unvermittelten Niederfahren des Blitzstrahls ähnlich ist und dem Leser, ich möchte sagen, den Atem versetzt. Indes, dies zunächst Unbegreifliche und Abstoßende des Vorgangs wird durch volles, lebendiges Versenken in die dramatische Situation, vor allem bei einer Darstellung auf dem Theater, die der Gewalt des Dichters gerecht wird, völlig gehoben und in die hinreißendste dramatische Wirkung umgewandelt, während die beiden oben besprochenen Scenen nach meiner Erfahrung durch keine schauspielerische Kunst glaubhaft werden. Don Cesar muß seinem Charakter gemäß höchst leidenschaftlich gespielt werden und durch sein ganzes Wesen zeigen, daß er sich unbedingt im Rechte glaubt. Schon geraume Zeit vorher hat man seine Stimme gehört, es muß dafür gesorgt werden, daß man seine Anwesenheit und sein heftiges Einlaßbegehren nicht wieder vergißt; ein sich steigerndes Stimmengewirr muß den Widerstand verdeutlichen, den die Ritter des ersten Chores seinem Eindringen entgegensetzen. Vergißt man also einen Augenblick, wie wenig Berechtigung er hat, Beatrice als die Seine zu betrachten, und giebt dies einmal dem Dichter zu, so kann sein Benehmen unmöglich als unbegreiflich erscheinen. Heftig ist er von Natur, jetzt durch den Widerstand der Diener stark gereizt, durch die Angabe, daß Manuel bei seiner Geliebten verweile, zu wilder Eifersucht gestachelt; zugleich fährt ihm begreiflicherweise die Erinnerung an die Vergangenheit durch den Kopf: ihre alte tödliche Feindschaft, das Bild eines ihn verachtenden, stolzen Bruders steht wieder vor seinen Augen. Er selbst hat heut früh bei der Versöhnung den ersten Schritt gethan, Manuel ist zurückhaltender gewesen; könnte er nicht doch falsch und hinterlistig sein? Das alles faßt ihn plötzlich wieder an. Die Gewalt, mit der er sich durch die Mannen des Bruders Bahn machen muß, erhöht noch seinen Zorn und seine Geneigtheit zu neuer Gewaltthat; alles tobt und kocht in ihm. Und indem er nun, den Widerstand brechend, eindringt, sieht er die Geliebte, die sich an den Verhaßten

ängstlich und zärtlich anschmiegt. Da ist es mit seiner Besinnung aus, und rasend vor Wut thut er den Streich. Daß Manuel während der wütenden Drohung des Bruders sich zu keinem Worte der Abwehr aufraffen kann, ist durch die lähmende Wirkung des ihm plötzlich entschleierten grausen Zusammenhanges höchst naturwahr begründet.

Der letzte Akt endlich erhebt sich auf eine Höhe, wo alle kleinlichen Bedenken schweigen. Das Schicksal ist so weit erfüllt, daß sich der Rest von selbst ergiebt, und die Entwickelung baut sich nunmehr auf der unverrückbaren Grundlage wahrhaftiger und tiefer Empfindung auf. Die letzten Scenen gehören zu dem Wahrsten und in ihrer Einfachheit Erhabensten, was Schiller geschrieben hat, man kann wohl sagen, was überhaupt dramatisch geschrieben worden ist. Zunächst bringt dieser Akt in überaus wirksamer Weise den dramatischen Vorteil zur Geltung, der, wie wir gesehen haben, für den Dichter bei Aufnahme der Schicksalsidee mitbestimmend war. Die niederschmetternde Wucht der schon vollendeten schrecklichen Thatsache gegenüber der noch hoffenden und erst allmählich ahnenden menschlichen Blindheit kann schwerlich erschütternder dargestellt werden als hier. Und welche staunenswerte Kunst der Steigerung entwickelt dabei der Dichter, der in dieser Art der Wirkung kaum einen Meister haben dürfte. Zuerst wird Isabellas Seele durch den Bericht von dem Brande der Einsiedlerhütte in eine unbestimmte Unruhe versetzt; als darauf Beatrice bewußtlos hereingebracht wird, empfindet sie aufs neue, daß hier irgend ein Schrecknis im Verborgenen lauert; die Tochter erwacht und wird ihrerseits alsbald aufgeklärt; ihre entsetzten Worte regen abermals Isabellas innere, ungewisse Angst auf, welche bei Beatricens Worten: „Wo habt ihr ihn verborgen?" schon eine bestimmtere Gestalt annehmen muß. „Wen verborgen?" ruft die Unglückliche dem Chore zu, „was ist wahr? Ihr schweigt bestürzt, ihr scheint sie zu verstehen." Da sich jetzt ein Trauermarsch hören läßt, so fliegt die Angst um das Leben ihrer Söhne durch ihr Herz: „Was naht sich? was erwartet mich? Ich höre der Totenklage fürchter-

lichen Ton das Haus durchdringen? Wo sind meine Söhne?" Der Augenblick, in welchem nun der Chor die schwarzbedeckte Bahre hereinbringt, hat bekanntlich Schiller selbst die Äußerung entlockt: „Das ist doch nun wirklich eine Tragödie." Zitternd steht die Fürstin vor dem verhüllten Schrecknis: „Es zieht mich grausend hin und zieht mich schaudernd mit dunkler kalter Schreckenshand zurück." Als sie endlich den Leichnam des Sohnes erblickt hat, steigert der Dichter aufs neue das Grausige des Eindrucks durch den Gegensatz ihrer Worte gegen die Wirklichkeit. „Ein Mund hat wie der andere gelogen," ruft sie mit wildem Hohne aus, „die Kunst der Seher ist ein eitles Nichts," während der Zuschauer weiß, daß beide Sprüche wörtlich und schrecklich sich erfüllt haben oder sich sofort erfüllen müssen, und der Chor ihr erschüttert zuruft: „Die Orakel sehen und treffen ein!" „Die Götter leben, erkenne sie, die dich furchtbar umgeben." Mit Cesars Auftreten schwindet die letzte Hülle, und klar liegt vor ihrem wie vor seinem Auge die Wahrheit da.

Mit Recht hat man diesen ganzen Abschnitt jener furchtbaren Enthüllung im König Ödipus an die Seite gesetzt, welche ebenfalls in erschütternder Steigerung Stück für Stück die Binde von den Augen des Helden nimmt, und welche ohne Zweifel hier vorgeschwebt hat, so wenig bei so gewaltigen Scenen, welche in jedem Zuge die ureigene Schöpferkraft bezeugen, von einer „Nachahmung" die Rede sein kann. Aber die volle Größe unseres Dichters zeigt sich doch erst in dem nun folgenden Abschnitte, dem letzten und reinsten des ganzen Dramas. Hier wird unsere Seele von weniger grausen, aber desto tiefer und innerlicher ergreifenden Tönen erschüttert. Hier ist alles Schicksalswesen völlig überwunden, nur das allgemein Menschliche ist übrig geblieben. Wie herrlich tritt uns die Mutter entgegen, ihr erstes wildes, verzweiflungsvolles Aufbäumen, und nachher ihre edle Überwindung des bittern Schmerzes, ihre Zurücknahme des Fluches, ihr inniges Flehen, weil sie „den Mörder lieber des einen Sohnes sehen will als um beide weinen." Erschütternd enthüllt sich auch Beatricens Herz, obwohl der

Dichter ihr nur ganz wenige Zeilen zuerteilt hat. Gerade in diesem Schweigen zeigt sich ihr überwältigender Schmerz um Manuel, und es ist echt menschlich und weiblich, daß sie an den Toten noch jetzt mit dem Gefühl der Liebenden und Geliebten denkt; hat sie ihn doch, so lange er lebte, nie mit anderen Augen betrachtet; er ist als ihr Geliebter, als ihr „Gatte“ gestorben. Auch ihre tiefe Todessehnsucht geht daraus hervor. Die ganze Hoheit und Milde ihres Gemütes zeigen ihre letzten Worte, die dem unglücklichen Brudermörder ihre Vergebung aussprechen.

Am ausgeführtesten aber und am tiefsten psychologisch begründet, stehen Cesars letzte Seelenkämpfe vor uns. Zu dem erdrückenden Gefühl seiner Schuld treten noch zwei tiefe Kränkungen seines Herzens: die Mutter hat in der Erregung ihres Schmerzes Manuel ihren „bessern“ Sohn genannt, und der Schwester fühlt er es an, daß sie nicht den Bruder, sondern den Geliebten beweint. Diese Empfindungen werfen ihn anfangs in volle Verzweiflungsnacht, so daß ihn „der Wehmut letzter Trost“ verläßt und sich „Wut und Neid in seinen Schmerz mischt.“ Ich gebe Hoffmeister recht, daß gerade in diesem Zuge der noch immer nicht erloschenen Eifersucht eine „erstaunliche Tiefe und Wahrheit“ liegt, kann aber nicht zugeben, daß dadurch seine Aufopferung an Erhabenheit einbüße. Denn er überwindet ja eben diese Regung eines noch selbstischen Schmerzes und steht in der letzten Scene als ein gefaßter Mann vor uns. In einer Weise, die nicht genug zu bewundern ist, führt uns der Dichter diesen gehaltenen Schmerz eines starken Herzens vor in jenem Auftritt, der schon durch den festen, ehernen Schritt der Trimeter, sich gegen das Voraufgehende abhebt. Er fühlt jetzt klar, daß er nur durch seinen Tod seine Sünde sühnen und den Fluch des Hauses lösen kann: „der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.“ Freilich hat er diese Festigkeit noch in schwerer Probe zu bewähren, zuerst der Mutter gegenüber, die jetzt mit dem aufrichtigsten und herzlichsten Flehen in ihn dringt, sich ihr zu erhalten; aber er wankt keinen Augenblick, er ist jetzt der innerlich Freie und Überlegene, der mit milder sittlicher Hoheit

die Weinende durch den Hinweis auf die Notwendigkeit seines Schrittes tröstet und aufrichtet. Und selbst als Beatrice naht, als ihn noch einmal alles Weh und Glück seines Lebens durchschauert, kann die klare Erkenntnis, daß er sterben muß, kaum einen Augenblick getrübt, aber nicht mehr erschüttert werden.*)

An die letzte Wendung, die der Dichter dem Entschlusse seines Helden giebt, will ich noch eine Bemerkung über das Verhältnis des freien Handelns der Personen zum Schicksal knüpfen. Man hat es getadelt, daß im letzten Augenblicke, als durch Beatricens „rührendes Flehen" das herbe Schmerzgefühl Cesars in Wehmut schmilzt, ein äußerliches Mittel, das Sichtbarwerden des Sarges und das Erschallen des Chorgesanges, den Ausschlag gebe. Hoffmeister führt Solgers Worte an,

*) Schiller schreibt an Goethe unterm 4. Februar 1803 unmittelbar nach Vollendung des Stückes, er habe sich „in der Katastrophe viel kürzer gefaßt als er gewollt, überwiegender Gründe wegen." Andeutungen über die früher beabsichtigte Art des Schlusses liegen nicht vor, als daß er einige Tage vorher erwähnt, „die letzte Handlung, nämlich die Versuche des Chors, der Mutter und der Schwester, den Don Cesar zu erhalten, und ihr vereitelter Erfolg, geschehe über dem Grabe des Bruders," was mit der jetzigen Einrichtung nicht ganz übereinstimmt. Die Vermutung Düntzers, Schiller habe „in der Weise der griechischen Bühne" Klagen zwischen dem Chor, Isabella und Beatrice beabsichtigt und namentlich Isabellas Erkenntnis ihrer eigenen Schuld zur Darstellung bringen wollen, ist ebenso unbegründet wie die Behauptung, daß „hierdurch das Drama jedenfalls einen befriedigenderen (!) Abschluß gewonnen haben würde." Ist denn ein befriedigenderer denkbar als der vorliegende? Es bleibt ja auch nicht der kleinste Rest; alles ist in die reinste, tiefste sittliche Harmonie aufgelöst. — Die Annahme endlich, wahrscheinlich habe den Dichter „Ungeduld ergriffen" und er habe „wohl nicht zum Vorteil des Stückes rasch abgebrochen, weil es ihm mit dem Schluß nicht nach Wunsch gelingen wollte," ist angesichts der angeführten Worte Schillers mindestens sehr gewagt. Es ist eine sonderbare Art mancher Kritiker, stets die frühere Fassung, selbst wenn sie so gut wie ganz unbekannt ist, für die bessere zu halten. Der Dichter wird ja wohl meist „überwiegende Gründe" zu solcher Änderung gehabt haben. Und hier wenigstens sind sie nicht schwer zu sehen; denn ein längeres Hinziehen, wäre ohne Zweifel dramatisch vom Übel gewesen.

„dieser unwürdige Theaterstreich entstelle das ganze Stück,“ und fügt selbst hinzu: „Ein zufälliges Ereignis führt die Entscheidung herbei, und da dies Ereignis ganz gut das Werk des Schicksals sein kann, so ist Cesars Selbsttötung keine freie That.“ Zunächst ist es, ganz abgesehen von Schicksalsbestimmung oder freier That, ein großer Irrtum, daß durch das angeführte Ereignis „die Entscheidung“ herbeigeführt werde. Wir haben hier dasselbe Mißverständnis, dem wir z. B. bei gewissen Beurteilungen des Wallenstein öfter begegneten, eine Verwechslung der äußeren Form eines dramatischen Vorgangs mit seiner inneren psychologischen Begründung. Glauben denn diese Beurteiler wirklich, Schiller wolle sagen, wenn jetzt nicht der aufgerichtete Katafalk erschienen wäre, so würde Cesar sich nicht getötet, sondern mit Mutter und Schwester friedlich weitergelebt haben? Er, der uns sein Herz so herrlich enthüllt hat:

„Lebe, wer's kann, ein Leben der Zerknirschung,
Mit strengen Bußkasteiungen allmählich
Abschöpfend eine ew'ge Schuld. Ich kann
Nicht leben, Mutter, mit gebrochnem Herzen.
Aufblicken muß ich freudig zu den Frohen
Und in den Äther greifen über mir
Mit freiem Geist.“

Kann sein, daß er sich die Möglichkeit des Lebens in der Rührung seines Herzens noch zwei Minuten länger vorgespiegelt hätte, aber ohne Zweifel wäre auch ohne Chorgesang und Katafalk die klar erkannte Notwendigkeit des Todes sehr bald wieder ernst und unabwendbar in ihr Recht getreten.*) Ob jemand in solcher Lage sich töten muß oder weiterzuleben vermag, das hängt nicht von einer augenblicklichen Wallung ab, sondern ist auf dem tiefen Ankergrunde seines Charakters befestigt. Also nicht sachlich anders wird durch diesen äußerlichen Vorgang das Ende, nur ungleich dramatischer, ergreifender, anschaulicher. Zudem ist ja hier die Herrichtung des Grabes auf ausdrückliche Anordnung Cesars geschehen und insofern gewiß sein Werk.

*) Treffend spricht hierüber wie über den ganzen letzten Teil des Stückes R. Wegener S. 66 ff.

Aber wichtiger noch ist die falsche Auffassung der Schicksalsidee, die sich darin zeigt, daß man bei einem einzelnen Ereignis die Frage aufwirft, ob dies ein Werk des Schicksals sei oder nicht. Es ist dies derselbe Irrtum, der ebenfalls schon oben berührt wurde und der den ganzen Begriff des Schicksals verzerrt und unmöglich macht. Denn alles was geschieht, ist Glied einer unlöslichen ursächlichen Kette, wie wir gesehen haben, und alles dies ist dem allwissenden Schicksal bekannt; einiges hat es vorher dem Auge der Sterblichen enthüllt, und daß dies in Erfüllung gehen muß, hat keinen andern Grund, als weil es ein Glied jener Kette ist. Wenn also manche Beurteiler die Frage hin und her erwägen, ob anzunehmen sei, daß etwa die Liebe der Brüder zu Beatrice, das Jagdabenteuer mit der weißen Hindin, oder Beatricens Wunsch, der Leichenfeier beizuwohnen u. dgl. besondere Veranstaltungen des Schicksals seien, auf daß die Weissagung sich erfülle, oder ob vielmehr sich in allen diesen Vorgängen ein freies Handeln der Personen zeige, so beruhen alle solche Zweifel auf einer durchaus unrichtigen und beschränkten Vorstellung vom Wesen des Schicksals. So heißt es z. B. bei Gerlinger (s. Anm. S. 309): Der Haß der Brüder „hat kein natürliches Motiv und ist Werk des Schicksalsdämons, der die Erfüllung des ahnherrlichen Fluches überwacht. Nachdem sich aber die streitenden Brüder endlich haben versöhnen lassen, veranlaßt das Mißverständnis einer eifersüchtigen Liebe zu ihrer unbekannten Schwester den blutigen Ausgang, und dieses zweite Mittel des Dämons zur Herbeiführung der unglücklichen Katastrophe ist gleichfalls durch keine natürliche Begründung motiviert, sondern tritt stark als übernatürliche, vorherbestimmende Machination hervor.“ Schlagender kann sich die Willkür einer solchen Lostrennung einzelner Glieder aus der Kette des Geschehens kaum zeigen als in diesen Ausführungen. Welche Vorstellung, daß der „Schicksalsdämon“ zwischen die „natürlichen“ Motive der Menschen andere einfüge. Kann denn irgend etwas geschehen ohne natürliche Begründung? Und warum soll gerade jener Haß und diese Liebe einer solchen entbehren? Gerade diese Affekte lassen sich

ja ohne jede Schwierigkeit aus den Charakteren begreifen. Kurz, es ist ohne Willkür und Unklarheit nicht auszukommen, wenn man nicht anerkennt, daß alles Geschehen unlösbar verkettet ist: „Die Zeit ist eine blühende Flur, und alles ist Frucht und alles ist Samen.“

5. Die Charaktere.

Die Charaktere unseres Stückes sind in den beiden letzten Abschnitten schon so vielfach mitbesprochen worden, daß hier nur einige allgemeine Betrachtungen Raum finden mögen. Zunächst ist unverkennbar, daß unser Stück in der scharfen Ausprägung der vorgeführten Persönlichkeiten hinter den übrigen Dramen des Dichters zurücksteht. Nicht als ob die Charaktere nicht fest und aus einem Guß gestaltet wären, aber sie sind allgemeiner gehalten. Man braucht nur neben diese Gestalten in Gedanken beliebige Figuren aus den anderen Dramen zu stellen, Haupt- oder Nebenpersonen, Wallenstein, Isolani, Graf Lester, Dunois, Lerma, Wurm, um des großen Unterschiedes sofort inne zu werden. Ich habe bei Gelegenheit des Wallenstein die Behauptung, Schillers Charaktere bewegten sich nur im Allgemeinen, seien „mehr Gattungen als Individuen,“ zu widerlegen oder auf ihr richtiges Maß zurückzuführen versucht; für die Braut von Messina aber liegt darin entschieden etwas Richtiges. Es hängt dies mit der Anlehnung an das antike Drama, vor allem aber mit der Schicksalsidee zusammen. Schiller selbst schreibt an Körner am 13. Mai 1801, daß bei seiner gegenwärtigen dramatischen Arbeit „das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liege, so wie im Ödipus des Sophokles.“

Am meisten ausgeführt ist Isabella, eine hoheitsvolle, edle Gestalt, die als Fürstin wie als Mutter in der würdigsten Weise erscheint. Wie ehrfurchtgebietend tritt sie den Ältesten von Messina entgegen, wie fühlt der Chor das wahrhaft Königliche ihres Wesens:

> „Ja, es ist etwas Großes, ich muß es verehren
> Um einer Herrscherin fürstlichen Sinn.

Über der Menschen Thun und Verkehren
Blickt sie mit ruhiger Klarheit hin."

Ihre Worte an ihre Söhne zeugen ebensosehr von tiefem mütterlichem Gefühl wie von kluger Überlegung und scharfem, sicherem Blick in die Weltverhältnisse. So ist durchweg ihr Charakter. Ihr Handeln und Empfinden ruht überall auf dem Grunde ihrer Mutterliebe, so die Rettung der Tochter, die Versöhnung der feindlichen Brüder, ihre Freude und ihr Stolz an der Kraft und dem Glück ihrer Kinder; ebenso nachher ihr sich aufbäumender Trotz und Fluch und endlich ihre Liebe und Vergebung. Kein unedler oder unweiblicher Zug mischt sich in das Bild, das wilde Auflodern ihrer Verzweiflungswut wird durch ihre wiedergewonnene Fassung und demütige Ergebung in ihr Geschick aufgewogen. Die Söhne stehen, obwohl in beiden gleicherweise der edle, mutige, feurige Jüngling und Fürstensohn zur Erscheinung kommt, in deutlichem Gegensatze zu einander, welcher für den dramatischen Fortgang von Wichtigkeit war: Manuel ist mehr der sinnige, nachdenkliche, gehaltene, Cesar der unbesonnene, frische, leidenschaftliche. Wie sich der letztere Charakter zum Schluß des Dramas vertieft und vergeistigt, haben wir oben gesehen. Beatricens Wesen ist durch ihre Liebe zu Manuel bestimmt, die zum vollen Ausdrucke gebracht wird; besonders hervorstechende Züge sind diesem lieblichen Bilde holder Weiblichkeit nicht eigen, nur zum Schluß gewinnt auch sie an Tiefe und Gehalt. Hoffmeister sagt: „Beatrice ist offenbar die nur etwas sinnlicher und konkreter gehaltene Thekla im Wallenstein." Die Ähnlichkeit der beiden Figuren beschränkt sich indes darauf, daß sie beide im Kloster erzogen worden, und wirklich klingen Beatricens Worte: „Da stand er plötzlich an des Klosters Pforte, schön wie ein Gott und männlich wie ein Held" fast wie Theklas: „Du standest an dem Eingang in die Welt, die ich betrat mit klösterlichem Zagen." Daß sie „sinnlicher" sei als die Friedländerin, mag man zugeben, ihre Gefühlsäußerungen sind wohl im allgemeinen etwas wärmer gehalten; aber „konkreter" ist ohne Zweifel die letztere. Wir lernen sie in mehr Situationen

kennen und erhalten von ihrem Leben und ihrer Persönlichkeit ungleich reichere Kenntnis als von Beatricen, deren Bild, obwohl liebenswürdig und ansprechend, doch mehr allgemeine Züge zeigt. Der alte Diego endlich ist ein treuer, redlicher Diener, der ganz und gar an seinem Herrscherhause, vor allem an seiner verehrten Fürstin hängt. Die Schwäche, die er Beatricen gegenüber gezeigt hat, sowie eine gewisse Redseligkeit seines Berichtens geben der sonst ziemlich allgemein gezeichneten Persönlichkeit etwas bestimmtere Züge.

6. Die Darstellung.

Wie unser Stück in den bisher betrachteten Beziehungen fast durchweg etwas Fremdartiges zeigte, so tritt dies eigentümliche Gepräge auch in der Darstellung und äußeren Form hervor. Am meisten ins Auge fällt hier die Einführung des Chors. Was Schiller zu dieser Neuerung bewog, setzt er in der Abhandlung über den Gebrauch des Chors in der Tragödie auseinander. Er geht davon aus, daß „die Kunst ihr ideales Gebäude auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichte," d. h. die ideale Welt der Kunst solle zwar der wirklichen Welt entsprechen und in sich ebenso übereinstimmend sein wie diese, aber dies könne sie eben nur dadurch, daß sie nirgends die Natur selbst zur Darstellung bringe. „Es ergiebt sich," sagt er, „daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll." Darum sei der „gemeine Begriff der Natürlichkeit" in der Kunst zu bekämpfen; und indem er nun zur Tragödie übergeht, dringt er darauf, daß auch hier in der Handlung nirgends diese Natürlichkeit das Ziel des Künstlers sein dürfe. Schon alles Äußere bei einer dramatischen Vorstellung stehe diesem Begriff entgegen: der Tag auf dem Theater sei nur ein künstlicher, die Architektur eine symbolische, der Ort sei nur ein idealer Raum, die Zeit nichts als die stetige Folge der Handlung. Einen großen Schritt zu dieser Idealität des Kunstwerks

habe man durch die metrische Sprache der Tragödie gethan, aber „die Einführung des Chors,“ so schließt er diese Betrachtung, „wäre der letzte, der entscheidende Schritt.“ Dies ist dahin zu verstehen, daß der Dichter, wenn der Chor, den er in sein Werk aufnehmen will, nicht als ein fremder und störender Bestandteil empfunden werden soll, notwendig mit der ganzen Fabel seines Dramas eine solche Veränderung vornehmen muß, wodurch sie „in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurückversetzt wird,“ bei denen das Auftreten des Chors natürlich war, wie in der alten Tragödie.

Dieser Forderung gemäß ist denn Schiller selbst auch mit der Fabel seines Stückes verfahren, und man braucht sich nur irgend ein anderes seiner Dramen zu vergegenwärtigen, um sofort zu empfinden, daß bei den bestimmten geschichtlichen Verhältnissen, die darin vorgeführt werden, ein Chor in diesem Sinne völlig unmöglich wäre und ganz aus dem Rahmen dieser Stücke heraustreten würde. Recht hat er also ohne Zweifel, wenn er den Chor als ein wirksames Mittel bezeichnet, „dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären.“ „Er sollte uns,“ ruft er voll Eifers aus, „eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.“ Aber es ist einerseits klar, daß der heutige Dichter, wenn er dies Mittel öfter als in einem einzelnen Versuche zur Anwendung brächte, sich sehr große und bedeutungsvolle Gebiete seines künstlerischen Schaffens verschließen und auf eine Fülle unersetzlicher Wirkungen verzichten würde, die aus dem Gedankenkreis einer fortgeschritteneren Zeit, aus der tieferen und vielseitigeren Bildung der neuen Welt emporwachsen; und es ist andererseits keine Frage, daß er die angestrebte Idealität seines Kunstwerkes auch ohne den Chor erreichen kann. Beides wird am bündigsten durch Schillers eigenes Verfahren bewiesen, welcher bei seinem weiteren dramatischen Schaffen sich diese Beschränkung nirgends auferlegte, sondern im Tell wie im Demetrius wieder großartige geschichtliche Verhält-

nisse vorführte, die ihm freilich die Möglichkeit des Chors unbedingt versagten, ihn aber an der wahrhaft künstlerischen Gestaltung der Handlung so wenig hinderten, als sie dies im Wallenstein und in den übrigen früheren Stücken gethan hatten.

Ähnliche Gesichtspunkte hob schon Wilhelm von Humboldt in seinem Briefe vom 22. Oktober 1803, worin er sonst die Braut so ungemein hoch stellte, mit klaren Worten hervor. „Ich wünschte," schreibt er, „daß Sie mit den neuen Forderungen, die Sie nach dem Gelingen dieses Stückes mit Recht an sich machen können, bald wieder einen in sich mächtigen, schon durch seinen Umfang mühsam zu bändigenden Stoff, wenn nicht so groß wie Wallenstein, doch wie die Jungfrau, behandelten." Er bemerkt alsdann, es gebe einen großen Teil des Publikums, der diesen letzteren Stücken vor der Braut „in jeder Rücksicht den Vorzug geben" werde, weil sie, neben der künstlerischen Wirkung, auch einer andern durch ihren bloßen Stoff fähig seien; und wenn er auch hinzufügt, daß dies der „unkünstlerische Teil" des Publikums sei, so kann er doch nicht umhin, es auszusprechen, daß diesen Urteilen „eine gewisse Wahrheit zum Grunde liege." Er weist darauf hin, daß zwischen der alten und neuen Tragödie noch ein anderer Unterschied sei als der der bloßen Kunstform, und fährt alsdann fort: „Es versetzt das Gemüt in eine andere Stimmung, wenn eine reichere Welt sich bewegt, und wenn nicht bloß die großen Partien der Menschheit, sondern auch feine Charakternüancen erscheinen." Mit solchen Forderungen, denen der „modernste aller Dichter" gewiß nicht widersprechen mochte, wird der Gebrauch des Chors nur selten zu vereinigen sein.

Ist hiernach die Einführung des Chors als ein Fortschritt in der Entwickelung der deutschen Tragödie nicht anzuerkennen, sondern nur ein Versuch, welcher Nachahmung weder verdiente noch fand, so ist dagegen die Art, wie der Dichter den Chor handhabte, bewunderungswert. Es ist ihm durchaus gelungen, ihn zu derjenigen Wirkung zu führen, die er in seiner Abhandlung als den wahren Begriff des Chors hinstellt. Er sei, sagt er, kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser

Begriff stelle sich „durch eine sinnlich mächtige Masse dar, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiere." „Der Chor," fährt er fort, „verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er thut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht, und er thut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet."

Ganz nichtig sind die Angriffe, die davon ausgehen, daß Schillers Chor nicht genau dem des Sophokles oder Äschylos entspreche. Er schrieb ja doch kein griechisches Stück, sondern ein Drama, das bei aller Vereinfachung in Form und Inhalt, bei aller Annäherung an die griechische Tragödie, doch immer ganz selbstverständlich von einem anderen Geiste erfüllt, und, von dem „modernsten aller Dichter" geschrieben, für Leser und Hörer seiner Zeit berechnet war. Wie kann man überhaupt von einem Dichtergenius ersten Ranges erwarten und nur für möglich halten, daß er eine vorlängst dagewesene Form ganz unverändert sich aneigne? Er kann gar nichts aufnehmen, ohne ihm das Gepräge seines eigenen Geistes aufzudrücken und ihm gleichsam einen neuen Odem einzublasen. Es wird lediglich darauf ankommen, ob das Neugebilde, welches er in Anlehnung an jenes alte geschaffen, in sich folgerichtig und lebensfähig ist.

Aber freilich gerade dies ist geleugnet worden. Die beiden Hauptvorwürfe sind, der Chor greife zu stark in die Handlung ein und er bilde kein einheitliches Ganzes. Wilhelm von Humboldt, auf dessen Brief vom 22. Oktober 1803 auch diese beiden Bedenken zurückgehen, drückt den ersten dahin aus, der Chor stehe den handelnden Personen zu nahe, der Dichter würde besser gethan haben, ihn nicht zu Begleitern der beiden Brüder zu machen. Es soll hierin, wie öfter behauptet worden, ein

innerer Widerspruch gegen die eigentliche Aufgabe des Chors liegen, und man beruft sich dabei auf Schillers eigene Worte an Körner vom 10. März 1803, er habe im Chor einen doppelten Charakter darzustellen gehabt, einen allgemein menschlichen nämlich, wenn er sich im Zustande der ruhigen Betrachtung befinde, und einen besonderen, wenn er in Leidenschaft gerate und zur handelnden Person werde; in der ersteren Eigenschaft sei er gleichsam außer dem Stücke und beziehe sich also mehr auf die Zuschauer; er habe als solcher eine Überlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, welche der Ruhige über den Leidenschaftlichen habe; er stehe am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpfe; in der zweiten Eigenschaft als selbsthandelnde Person solle er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen und helfe so die Hauptfiguren herausheben." Hoffmeister spottet hierüber: der Chor in der Braut von Messina sei demnach teils Chor und teils nicht Chor, und Gerlinger fügt hinzu, dieser Widerspruch sei durch nichts auszugleichen: wenn der „während des Aktes ungestüme Geselle in den Zwischenakten Würde annehme und erhabene Betrachtungen verkünde, so werde der Zuschauer mit ungläubigen Blicken auf ihn hinsehen. Ein Chor, der von sich selbst sage, daß ihn das verworrene Streben blind und sinnlos durchs Leben treibe, habe damit die Fähigkeit und das Recht verwirkt, je wieder Lehren der Weisheit auszusprechen."

Aber diese Ausstellungen sind durchaus unbegründet. Denn erstens, sollte es wirklich so unvereinbar sein, daß dieselbe Person einmal in leidenschaftlicher Teilnahme befangen ist und ein andresmal Worte ruhiger Betrachtung ausspricht? Dann stünde es übel nicht allein mit den meisten dramatischen Helden, sondern auch mit den meisten wirklichen Menschen. Auch bei Sophokles, z. B. in der Antigone atmen die erhabenen Weisheitslehren des Chors, die zu dem Schönsten gehören, was wir aus dem Altertum haben, einen ganz anderen Geist als seine zum Teil recht ängstlichen und beschränkten Äußerungen gegen Kreon. Es kommt nur darauf an, daß beides der Situation und dem Charakter

entsprechend ist; und mit welcher Kunst und welchem sicheren Takte hat Schiller hier durchweg die beiden Rollen vermittelt und vereinigt. Hier kam ihm schon die Einteilung, die er mit dem Chore traf, aufs beste zu statten. Denn da er ihn, dem Charakter der beiden Brüder entsprechend, in einen gesetzteren und einen leidenschaftlicheren Halbchor gliederte, so gab er die ernsten Betrachtungen vorwiegend dem ersteren und wußte dies überall dramatisch natürlich zu begründen. Bei dem ersten Abschnitt dieser Art (I 3: „Hört, was ich bei mir selbst erwogen") sind zwar beide Chöre anwesend, der Dichter legt aber die Worte ausschließlich den Rittern des ersteren in den Mund, welche schon anfangs als die Besonneneren sich gezeigt, auf ihr Alter, dem weisere Fassung zieme, hingewiesen und den Gegner freundlich an ihre gemeinsame Abstammung gemahnt haben. Diese sind also hier am geeignetsten, die allgemeinen Gedanken auszusprechen, welche jedoch trotzdem durch ihre ganze Form als Gedanken aller erscheinen. Alsdann bei den beiden nach Umfang und Inhalt bedeutendsten derartigen Gesängen (I 8: „Sage, was werden wir jetzt beginnen" und III 5: „Sagt mir! ich kann's nicht fassen und deuten") ist überhaupt nur der erste Halbchor auf der Bühne, und auch in IV 4 mußten die Worte „Durch die Straßen der Städte" selbstverständlich den Rittern gehören, welche den Leichnam bringen. Nur IV 7 nach Cesars verzweiflungsvollem Abgange, wo überhaupt die Teilung in zwei Chöre durch den Tod des einen Herrschers hinfällig geworden ist, läßt der Dichter bei den letzten Worten „Auf den Bergen ist Freiheit" u. s. w. mit Recht auch den Führer des zweiten Chors mitsprechen und diese Zeilen alsdann von dem ganzen Chor wiederholen. Die einzigen allgemeinen Abschnitte, die der zweite Chor allein vorträgt (II 3 „Heil dir, o Jungfrau" und II 4 „Den begünstigten Sohn der Götter beneid' ich") können auch dem ängstlichsten Beurteiler keinen Anstoß in dieser Hinsicht bieten; so genau sind die Worte der Situation wie dem Charakter des Chors angemessen. Auch hat der Dichter mit außerordentlicher Sorgfalt darauf gehalten, daß bei allen diesen etwas

umfangreicheren Gesängen die dramatische Lage und Stimmung zu Betrachtungen solcher Art geradezu auffordert, so daß die Worte des Chors als höchst natürlich erscheinen. Eine Ruhepause nach langem erbittertem Kampf, hoffnungsvoll und doch nicht frei von böser Ahnung, wie im ersten Akte, und in noch höherem Grade der fürchterliche Eindruck ungeheuren Unheils, wie im dritten und vierten, legen natürlicherweise dem Menschen, auch dem sonst unbesonnenen, eine Einkehr in sich selbst nahe und leihen ihm tiefere Gedanken und mächtigere Worte als ihm sonst zu Gebote stehen.

Unter diesem Gesichtspunkte dürfte kaum etwas in diesen Betrachtungen enthalten sein, was der Chor seinem sonstigen Charakter nach nicht aussprechen könnte, und die Kurzsichtigkeit jener ganzen Einwendungen leuchtet aufs klarste ein. Es war im Gegenteil ein ebenso naheliegender wie höchst glücklicher Gedanke, den Chor aus den Begleitern der beiden Fürsten bestehen zu lassen und auf diese Weise seine Anwesenheit auf der Bühne bequem und einfach zu motivieren. Sucht man, was freilich überflüssig ist, auch hier ein antikes Vorbild, so stehen z. B. in Sophokles' Aias die Salaminischen Schiffer dem Helden ebenso nahe und nehmen ebenso leidenschaftlich für ihn Partei wie hier. Humboldt wollte freilich gerade in dieser „Strenge des Motivierens“ den Grund von Schillers vermeintlichem Fehler in der Anordnung des Chors erblicken: „Bei uns soll alles motiviert sein, und wie motiviert man den Chor, ohne seinem reinen Begriff zu schaden?“ Er ist nämlich der Meinung, in der alten Tragödie habe es solches „Motivierens“ seiner Anwesenheit nicht bedurft: „Der Chor ist wie der Himmel in einer Landschaft; es versteht sich von selbst, daß er da sei.“ Aber dies berühmte Wort ist, obwohl es zahlreiche Beurteiler unseres Stückes nachgesprochen haben, ein Irrtum. Ist es schon an sich ein seltsamer Gedanke, daß irgend ein Ding auf der Welt durch „Motivierung“ seinen „reinen Begriff“ einbüßen sollte, so zeigt für den Chor das Beispiel der großen griechischen Tragiker das Gegenteil als wahr. Äschylos und

Sophokles geben jedesmal für das Auftreten und die Anwesenheit des Chors eine ausreichende dramatische Begründung; nur Euripides ist auch hierin sorgloser und zeigt den Verfall der strengen dramatischen Form.*)

Noch unbegründeter ist der Einwurf, daß die feindlich entgegengesetzten Chöre keine Einheit bilden könnten. Gerlingers Bemerkung, es „bleibe ein psychologisches Rätsel, wenn diese ungleichen Chöre dennoch sich wieder zu irgend einer gemeinschaftlichen und harmonischen Reflexion vereinigen oder gleiche Affekte aussprechen sollen,“ wird schon durch die obige Darlegung entkräftet. Denn in den wenigen Fällen, wo dies überhaupt geschieht, liegt in der Situation die volle Begründung dafür; namentlich aber wird der Chor zum Schluß des Stückes, indem das Gegensätzliche in ihm schwindet, immer mehr „eins mit sich selbst,“ wie es Schiller ausdrückt. Daß die alte Tragödie eine solche durchgehende Teilung des Chors, sowie eine feindliche Entgegensetzung der zwei Halbchöre nicht kennt, ist zwar richtig; denn wenn am Schluß der Sieben gegen Theben die eine Hälfte des Chors sich der Antigone anschließt, die andere der Ismene, so ist dies eben nur eine kurze Scene und ein zwar entschiedener, aber nicht gerade feindlicher Gegensatz. Aber es bedarf keines antiken Beispiels. Schiller hat gerade hierdurch eine große Lebendigkeit in seinen Chor gebracht und sein Stück dramatisch ungemein gehoben; man kann sagen, daß er hierin mit genialem Blicke über seine Vorbilder hinausgegangen ist. Daß er dabei in den beiden Halbchören schon durch ihr Lebens-

*) Daß Männer wie Gervinus und Hoffmeister, die nicht eigentlich Philologen waren, dies nicht wußten, ist verzeihlich. Aber Baptist Gerlinger, der so viel gelehrte Kenntnis der alten Dichter zeigt, durfte Humboldts Irrtum nicht wiederholen. — Ganz unbegreiflich ist die Behauptung desselben Verfassers, Jünglinge seien überhaupt für das „würdevolle Choramt“ ungeeignet und es sei für einen Chor aus Jünglingen „im alten Drama kein sicheres Beispiel“ vorhanden. Don Manuels und Don Cesars Krieger brauchen doch nicht jünger zu sein als der Kriegerchor im Aias oder im Philoktet.

alter den Unterschied des Temperaments andeutete, macht den Gegensatz bei der Darstellung um so augenfälliger und gleichsam selbstverständlich, wenngleich allerdings etwas Willkürliches darin liegt, wie ebenfalls schon Humboldt zu bedenken gab, daß gerade der eine Bruder nur ältere, der andere nur jüngere Ritter haben soll, zumal der geringe Altersunterschied der Brüder dazu keinen genügenden Anhalt bietet.

Ein weiterer Unterschied im Charakter der beiden Halbchöre tritt recht deutlich darin hervor, daß die älteren Ritter den Gegensatz des fremden Herrschergeschlechts gegen die Unterworfenen lebhaft empfinden und nicht ohne Unmut aussprechen, während Don Cesars Krieger ganz von monarchischem Geiste durchdrungen sind und selbst der blutigen That ihres Gebieters zujauchzen, weil nun Messina „nur einem Herrscher gehorche." Solcher Gedanke würde dem ersten Chor ebenso fremd sein, wie es dem zweiten fern liegt, die Frage aufzuwerfen:

„Warum ziehn wir mit rasendem Beginnen
Unser Schwert für das fremde Geschlecht?
Es hat an diesem Boden kein Recht!"

Die jüngeren Ritter sind nicht so nachdenklich und scheinen es nicht besonders schwer zu empfinden, daß sie „unterthan diesem fremden Geschlecht" sind. Ihr Grundsatz ist vielmehr:

„Mögen sie's wissen,
Warum sie sich blutig
Hassend befehden! Mich ficht es nicht an.
Aber wir fechten ihre Schlachten;
Der ist kein Tapfrer, kein Ehrenmann,
Der den Gebieter läßt verachten."

Die letzten drei Zeilen wiederholt allerdings der ganze Chor; mit vollem Rechte, denn es versteht sich von selbst, daß sie alle sich als Unterthanen ihrer Fürsten fühlen und als mannhafte Ritter zu ihnen stehen. Aber wie verschieden urteilen sie doch über die Großen der Erde. Kajetan weist darauf hin, daß „hinter den großen Höhen" auch der tiefe, der „donnernde Fall" folge, und scheut sich nicht, es auszusprechen:

„Nur der Augenblick hat sie geboren,
Ihres Laufes furchtbare Spur
Geht verrinnend im Sande verloren.“

Dagegen den Vertretern des zweiten Chores, Bohemund und Roger, legt der Dichter jene glänzenden Worte in den Mund, wonach das Fürstengeschlecht „wandeln wird mit der Sonne“ und aus der dunkeln Vergessenheit ganzer Geschlechter nur „der Fürsten einsame Häupter“ in ewigem Lichte strahlen sollen. Aber auch diese Verschiedenheit kann unmöglich die Einheitlichkeit des ganzen Chors gefährden.

Haben sich so die Angriffe gegen die allgemeine Einrichtung des Chors als grundlos erwiesen, so bedürfen dagegen die Chorgesänge selbst, nach Inhalt und sprachlichem Ausdruck, keiner Verteidigung noch Lobpreisung; denn niemals hat man die außerordentliche Schönheit derselben verkennen können. Wer wollte hier Hoffmeister nicht zustimmen, wenn er von diesen „mit der größten Sorgfalt ausgearbeiteten und mit erhabener Pracht vorgetragenen, das ganze Leben überblickenden, himmelansteigenden Hymnen und Betrachtungen“ sagt, es sei „in ihnen eine Ideenfülle, eine Kraft, Frische und Kühnheit der Darstellung und eine Kunst des Ausdrucks und Versmaßes aufgeboten, daß diese Strophen zu dem Schönsten gehören, was Schiller gedichtet hat und des gründlichsten Studiums würdig sind.“ Nur so weit möchte ich nicht gehen zu behaupten, daß der Chor mit seinen Gesängen „das Herz des Lesers mehr rühre und hebe und seine Phantasie stärker ergreife als die Handlung selbst.“ Dies ist nicht richtig und würde, wenn es wahr wäre, ein überaus schwerer Vorwurf gegen die Dichtung sein. Die Worte des Chors sollen das, was der Zuschauer empfindet, zum künstlerischen Ausdruck bringen, sie sollen unter Umständen ihm höhere und allgemeinere Gesichtspunkte der Beurteilung bieten und dadurch seine Gefühle läutern und beruhigen; aber daß sie sein Herz „mehr rühren“ sollten als die Ereignisse selbst, deren lebendiger Zeuge er ist, wäre eine Umkehrung des natürlichen Verhältnisses.

Ungleich zutreffender ist das Bild, welches Schiller selbst in seiner Vorbemerkung braucht: der tragische Dichter, so führt er aus, „durchflechte und umgebe seine streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewebe, in welchem sich, wie in einem weiten Purpurgewand, die Personen frei und edel und mit einer gehaltenen Würde und hohen Ruhe bewegen.“ Einige wenige Male dürfte es freilich dem Dichter begegnet sein, daß das Gewand etwas zu weit und schleppend geworden ist und dadurch die Bewegung der Personen ein wenig hindert. Schon I 3, wie Isabella zwischen ihren Söhnen erscheint, mutet die Begrüßung des Chors „Preis ihr und Ehre, die uns dort aufgeht, eine glänzende Sonne,“ ein Abschnitt von neunundbreißig Zeilen, den drei Personen eine sehr lange Pause zu, ehe sie vortreten und den Dialog beginnen können. Noch schwieriger aber und kaum ganz zu überwinden ist der Mißstand IV 4, wo Isabella die ausgedehnte Betrachtung des Chors: „Durch die Straßen der Städte“ bis „Wer besitzt, der lerne verlieren, wer im Glück ist, der lerne den Schmerz“ schweigend und mit stummem Spiel anhören muß, ehe sie sich der Bahre nähert; bei der furchtbaren Erregung und fieberhaften Spannung des Augenblicks eine kaum zu lösende Aufgabe für die Schauspielerin. Umgekehrt fällt es III 1 etwas auf, daß die höchst erregten Krieger mit gezückten Schwertern schweigend warten müssen, bis Beatrice acht Zeilen gesprochen hat. Doch das sind Kleinigkeiten. Im ganzen ist die neue Form des Chors mit der sicheren Hand des Meisters überall dem dramatischen Zwecke angepaßt und zur Verstärkung und Vertiefung der Wirkung glücklich verwertet.

Die Verteilung der einzelnen Abschnitte an bestimmte Ritter, Kajetan, Bohemund u. s. w., wie sie sich in unsern Ausgaben findet, nahm Schiller vor, als er das Stück an verschiedene Bühnen schickte.*) In der ersten gedruckten Ausgabe von 1803

*) „Der Chor,“ schreibt er am 8. Februar 1803 an Goethe, „hat sich bereits in einen Kajetan, Berengar, Manfred, Bohemund, Roger und Hippolyt, sowie die zwei Boten in einen Lanzelot und Olivier verwandelt, so daß

sowie im „Theater“ von 1806 findet sie sich nicht; erst Körner nahm sie 1814 auf, mit der Angabe, der Vorschlag sei bei Versendung des Manuskripts an das Theater zu Wien beigefügt worden; in dem noch vorhandenen Hamburger Theatermanuskript, dem auch die jetzige Einteilung in Aufzüge und Auftritte zu verdanken ist, steht sie mit geringen Abweichungen ebenso. Düntzers Tadel, diese Verteilung sei höchst willkürlich und Schiller habe sich „die Sache sehr leicht gemacht, statt nach künstlerischen Rücksichten die Abwechslung zu bestimmen,“ ist durchaus unbegründet; denn wo nur irgend eine solche Rücksicht erwartet werden kann, ist sie auch deutlich genug zu erkennen. Ob freilich ein einzelner Abschnitt diesem oder jenem Ritter zugewiesen wurde, mag zum Teil als zufällig gelten, nur daß bei sonst ungefähr gleicher Verteilung die beiden Chorführer, Kajetan und Bohemund, überwiegend besonders der erstere, im Vordergrunde stehen. Dagegen in dem Zusammensprechen von zwei oder drei Rittern, worin Düntzer „die Willkür am auffallendsten“ findet, liegt fast durchweg die Absicht klar vor Augen, so besonders im dritten und vierten Aufzuge. Als III 2 die beiden Chöre in Streit geraten, giebt sich die Heftigkeit ihrer Erregung darin kund, daß die lauten Rufe „Komm an! komm an!“ und „Nieder mit ihnen! Nieder!“ je drei Rittern zugeteilt sind; kaum erblicken sie aber Don Manuel, als ihre Wildheit sich legt, so daß nunmehr auf die Frage des Fürsten bloß Kajetan und sodann bloß Bohemund antwortet. Ich will nur noch IV 4 und 5 erwähnen, wo die Worte „Brechet auf, ihr Wunden“ u. s. w., welche fast wörtlich dreimal wiederholt werden, offenbar in absichtlicher und sehr wirkungsvoller Steigerung erst bloß von Kajetan, dann von Kajetan und Berengar, endlich von Kajetan, Berengar und Manfred gesprochen werden. Ein geringfügiges Versehen, welches durch Körner eingeführt und auch durch Joachim Meyer 1860 nicht beseitigt wurde, besteht darin, daß IV 10 die Worte „Sie

das Stück jetzt von Personen wimmelt.“ Die Worte klingen, als habe Goethe zu solcher Verteilung und Namengebung geraten, wie auch Düntzer vermutet.

hat gesiegt" dem Bohemund zugeteilt sind, während IV 8 „der zweite Chor mit Don Manuels Leichnam sich entfernt" hat, Bohemund also nicht auf der Bühne ist. Im Hamburger Manuskript steht „Ein Teil der Ritter entfernt sich." Schiller hatte also die Einteilung in zwei Halbchöre, wie sie thatsächlich hier ohne Bedeutung ist, aufgegeben. Man sollte dies danach in unsern Ausgaben ändern.

Am wenigsten versucht Schiller eine unmittelbare Nachahmung der alten griechischen Form in dem Versmaße der Chorgesänge. Er hat überhaupt antike Rhythmen, abgesehen vom Hexameter und Pentameter, nur äußerst selten nachgebildet. Außer einigen Jugendgedichten, in denen er das alte Maß mit dem Reime verbindet, wüßte ich nur das eine Gedicht „Der Abend" von 1795 zu nennen („Senke, strahlender Gott, die Fluren dürsten"), welches allerdings zeigt, daß er auch die fremde Form meisterhaft zu handhaben verstand. Er kannte Humboldts Übersetzung des Eumenidenchors (1793), die das Versmaß des Urtextes wiedergiebt, und hatte sie beim Ibykus benutzt; er kannte auch Stolbergs Übersetzung des Sophokles (1787) und des Äschylos (1802), der die mannigfaltigen Rhythmen der alten Chorgesänge in einfache, aber antike, reimlose Maße umwandelte, in sapphische, alcäische Strophenform u. ähnl. Aber er verschmähte mit Recht das eine wie das andere, offenbar weil er fühlte, daß die lyrischen Ergüsse seines Chors nur dann wirklich lebendig und natürlich sein könnten, wenn er alles Fremdartige fernhielte und nur die deutschen Rhythmen und den deutschen Reim zur Anwendung brächte. So sieht er denn von jeder gekünstelten Form ab. Der vorwiegende Vers ist der trochäisch-daktylische Vierfüßler:

„Sage, was werden wir jetzt beginnen,
Da die Fürsten ruhen vom Streit,
Auszufüllen die Leere der Stunden
Und die lange, unendliche Zeit?
Etwas fürchten, hoffen und sorgen
Muß der Mensch für den kommenden Morgen" u. s. w.

In freiester Weise handhabt er dabei die Stellung und Zahl der Reime, scheut sich auch nicht, wie hier gleich im Anfang, reimlose Zeilen einzufügen. Mehrfach, aber stets an besonders hervorstechenden Stellen, wendet er auch andere Verse an, namentlich kürzere von nur zwei Hebungen; so die allerersten des Chors, die von ganz erstaunlicher Pracht und Sprachgewalt sind:

„Dich begrüß' ich in Ehrfurcht,
Prangende Halle,
Dich meiner Herrscher
Fürstliche Wiege,
Säulengetragenes herrliches Dach!"

Ebenso die Begrüßung der Fürstin: „Preis ihr und Ehre, die uns dort aufgeht," und II 3: „Heil dir, o Jungfrau, liebliche Herrscherin!" vor allem aber in jenem Trauergesang:

„Durch die Straßen der Städte,
Von Jammer gefolget,
Schreitet das Unglück" u. s. w.

Ziemlich häufig und oft sehr eindrucksvoll verstärkt er auch die Klangwirkung durch gleichen Anlaut der Wörter (Stabreim, Allitteration), z. B. „Mir ein ewiges Schwanken und Schwingen und Schweben," „Bleibe die Blume dem blühenden Lenze," „Scheine das Schöne," „Wanket das Glück und will nicht weilen," „Was hast du hier zu horchen und zu hüten?" „Bezähme der Zunge verwegenes Toben." — Nur selten schließen sich die Verse zu einer festeren Strophenform zusammen; so tritt gegen Ende des großen Gesanges I 8 nach den freier gehaltenen, durchweg viertaktigen Versen höchst wirkungsvoll eine Reihe ganz regelmäßiger trochäischer Fünffüßler ein, die einen besonders ernsten Klang haben:

„Sorge giebt mir dieser neue Frieden,
Und nicht fröhlich mag ich ihm vertrauen;
Auf der Lava, die der Berg geschieden,
Möcht' ich nimmer meine Hütte bauen."

Fünf gleichmäßig gebaute sechszeilige Strophen, und zwar ohne Reim, zeigt der Gesang II 4: „Den begünstigten Sohn der

Götter beneid' ich." Sonst findet sich nirgends eine Entsprechung von Strophe und Gegenstrophe, wie sie den griechischen Chorgesängen in fester Regelmäßigkeit zu Grunde liegt, sondern ohne Wiederkehr des Rhythmus, nur in kürzeren oder längeren Absätzen, je nach der Einteilung, die der Gedankengang an die Hand giebt, laufen die oft recht umfangreichen Betrachtungen des Chors dahin. Dieser Mangel an bestimmter regelmäßiger Gliederung giebt den Gesängen bei ihrer bedeutenden Ausdehnung etwas rhythmisch Unübersichtliches und ist wohl mit ein Grund, weshalb sie trotz ihres herrlichen lyrischen Schwunges und ihrer erhabenen Gedankentiefe bisher noch keine musikalische Tonsetzung gefunden haben, die sich allgemeine Geltung verschafft hätte.

Was das Versmaß der übrigen Teile der Tragödie betrifft, so hat Schiller neben dem herrschenden Fünffüßler in einer Scene IV 8 auch den Trimeter gebraucht, wie in der Jungfrau von Orleans II 6—8. Das antike Maß ist mit großer Kunst behandelt und zu außerordentlich kraftvoller Wirkung gesteigert; es tritt noch voller und gerundeter auf als dort:

„Das Recht des Herrschers üb' ich aus zum letzten Mal,
Dem Grab zu übergeben diesen teuern Leib,
Denn dieses ist der Toten letzte Herrlichkeit."

Die beiden letzten Zeilen der Scene machen, vielleicht absichtlich, den Übergang zum fünffüßigen Jambus, ein Gegensatz, der besonders bei dem weiblichen Schluß des vorletzten („Was ich erleide und im Busen fühle") stark fühlbar wird: es ist, als bräche das lange mühsam zurückgehaltene Gefühl hier unwillkürlich durch. Außerdem sind durch Versehen drei Fünffüßler stehen geblieben, also in den 68 Versen im ganzen fünf, die freilich dem kundigen Ohre etwas störend sind. In den erheblich längeren Trimeterscenen der Jungfrau II 6—8 (135 Verse) stehen ebenfalls fünf Fünffüßler. Dagegen sind Siebenfüßler in der Braut ganz vermieden, die sich dort zweimal finden: „Du bist des Todes, eine britt'sche Mutter zeugte dich" und „O so erbarme meiner jammervollen Eltern dich." Auch Verse mit so hartem Anlaut wie „Dort die Fürchterliche, die verderblich um

sich her" lesen wir hier nirgends.*) — Über einige Unregelmäßigkeiten und Besonderheiten im Bau des gewöhnlichen Fünffüßlers verweise ich auf die Besprechung des Versmaßes beim Wallenstein. Lyrische gereimte Verse, wie in den beiden vorangehenden Stücken (Maria Stuart III 1, Jungfrau von Orleans im Prolog 4 und IV 1), sind hier ebenfalls angewandt, nämlich im Monolog der Beatrice II 1 („Er ist es nicht, es war der Winde Spiel"): mehrere achtzeilige Stanzen (Ottaverime), von denen die beiden ersten in Form und Inhalt an die Strophen des Gedichtes „Die Erwartung" (1799) anklingen; ebenso freie Umgestaltungen desselben Versmaßes (eine zehnzeilige und eine sechszeilige Strophe), endlich neben einigen ganz frei gehaltenen Rhythmen auch der vierfüßige Trochäus, nicht wie Johannas Worte „Frommer Stab, o hätt' ich nimmer" in festen achtzeiligen Strophen, sondern ganz frei in Verszahl und Reim. Dies Maß selbst, die Trochäen, lehnen sich wohl an das spanische Drama an, wo sie allerdings in strenger und höchst kunstvoller Reimstellung erscheinen; in der freien Weise, wie sie Schiller in der Braut hat, fanden sie später Nachahmung bei den Schicksalsdichtern und wurden von ihnen immer willkürlicher und regelloser gehandhabt; so entstanden jene „hiatusreichen Halbtrochäen," über die Platen spottet, „wo bald ein Reim sich findet, bald auch wieder nicht," das Versmaß, in welchem Müllners Schuld, Grillparzers Ahnfrau, Houwalds Leuchtturm u. a. geschrieben sind.

Auch außer der Schicksalsidee und der Einführung des Chors hat man vielfach auf die Nachahmung und unmittelbare Herübernahme antiker Bestandteile oder Formen in die Braut von Messina hingewiesen; und es ist in der That kein Zweifel, daß unser Stück das antike Gepräge deutlich und absichtlich an

*) Ich hole dies hier nach, weil ich bei Besprechung der Jungfrau vom Versmaße nichts Besonderes gesagt habe. Die „siebenfüßigen Bestien" dürfen wir übrigens unserm Dichter nicht allzu hoch anrechnen; das ungewohnte Maß muß doch, wie er ja selbst hervorhebt, seine Schwierigkeit gehabt haben. Ist doch dasselbe Versehen nicht bloß Goethe im zweiten

sich trägt. Es liegt nicht in meiner Absicht, dies hier mit irgend welcher Vollständigkeit nachzuweisen; ich will nur hervorheben, daß man in dieser Hinsicht auch oft zu viel gesucht und unzutreffende Vergleichungen gezogen hat. So zeugt es z. B. von durchaus unzulänglichem Urteil, wenn man (wie Gerlinger) Isabellas Rede an die Ältesten von Messina einen „Euripideischen Prolog“ und einen „Monolog“ nennt und sie mit den Eingangsworten der Jokaste in Euripides' Phönissen vergleicht. Diese letzteren stehen außerhalb des Kunstwerks, ein frostiger Notbehelf zur Aufklärung des Zuschauers, wie es Schillers dramatischem Geiste schlechthin unmöglich war. Man mag Euripides' unkünstlerisches Verfahren mit der Sitte der Zeit entschuldigen (obwohl Sophokles demselben unseres Wissens nie verfallen ist), aber man darf unsere von echt dramatischer Bewegung getragene Scene, die uns sofort mitten in die Handlung führt, nicht damit auf eine Stufe stellen. Bei andern Punkten muß man sich hüten, gerade unserm Stücke als Nachahmung der Antike zuzuschreiben, was bereits allgemeiner Brauch des Dramas geworden war. So wird besonders oft die sogenannte „Stichomythie,“ d. h. die Entsprechung von Zeile zu Zeile in einem Wechselgespräch hervorgehoben. Indes diese Form war unserm Dichter auch schon vorher geläufig, er hat sie, wie auch Goethe in der Iphigenie und im Tasso, im Wallenstein und besonders in der Maria Stuart wirksam verwendet; sie ist zudem so aus der Natur geschöpft, daß sie, mag ihr Gebrauch in unserer Litteratur auch auf die Alten zurückgehen, doch z. B. auch Shakespeare keineswegs fremd ist, bei dem sich kürzere Beispiele sehr häufig, im König Johann, Richard II., in der bezähmten Widerspenstigen und sonst finden, ein recht ausgedehntes aber z. B. in Richard III. zwischen Richard und Elisabeth (IV 4).

Teil des Faust (IV 1) begegnet: „Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß,“ sondern sogar, seltsam zu sagen, Platen, der doch gewiß Versfüße zählen konnte, im Romantischen Ödipus, in der ersten Scene, noch dazu gleich zweimal hintereinander: „Stallknechte, Hasenfüße, Kriminalbedienstete, Bordellgenossen und so weiter? Ja, wo wäre denn.“

Ebenso ist es mit mancherlei sprachlichen Erscheinungen. Wenn man z. B. auf eine Figur („Abstractum pro concreto") wie „Des raschen Boten jugendliche Kraft" hinweist, so darf man nicht vergessen, daß dergleichen sich auch sonst oft genug findet, selbst in Gedichten, die der antiken Welt fernliegen; ich erinnere nur an „König Rudolfs heilige Macht," „des Bogens Kraft," „die Wucht des Speeres," „im Felde glüht der Schnitter Fleiß" oder Goethes „so lang des Vaters Kraft vor Troja stritt" u. ähnl. Aber richtig ist, daß die Sprache unsers Dramas als eine besonders poetisch gehobene erscheint, in einzelnen Worten wie in Wendungen. Man braucht nur hineinzugreifen, um auf neue, kühne, überraschende Ausdrücke zu stoßen, ganz besonders in Zusammensetzungen wie „säulengetragenes herrliches Dach," „des Streits schlangenhaarigtes Scheusal," „die alterschweren Tritte," (Phönizierinnen 280: „mit alterschwerem Tritte"), „des Korns hochwallende Gassen," „die himmelumwandelnde Sonne," „dunkelnachtende Schwingen," „auf erhabnem Fußgestell*) des Ruhms," „der Kindheit dämmerhelle Tage," „die himmeltragenden Säulen," die völkerwimmelnde Stadt," „das dumpferbrandende Meer," „die sonnenbeleuchtete Erde," „der Menschen tiefwandelndes Geschlecht," „die Götter, die hochwohnenden," oder auf Verbindungen wie „des Augenblicks Gebieterstimme," „der Sonne rötlicher Untergang," „die ragenden Gipfel der Welt," „des Feuers rote Säule," „von des Brudermords Händen entseelt," auf ungewöhnliche Worte wie „Flurenbehüter," „Wogengeschwemme." Eigentümlich sind unserm Dichter auch Bildungen wie „unfeindlich," „unabgeschreckt," „unregiersam," „unzugangbar," „eine unbeglückende Last," „der Wüste unmitleid'ge Scharen." Ebenso sucht er in Vergleichungen und bildlichen Ausdrücken, die hier überhaupt häufiger auftreten als in andern Dramen, das Neue, noch nicht Abgegriffene, vgl. Wendungen wie: „Draußen wartet der Krieg, auf Augenblicke nur gebändigt und knirschend in das eherne

*) Platen, Der Herzogin von Leuchtenberg: „Ewig soll dein Mutterschmerz dastehn, wie ein Niobebild, hoch auf des schönstimmigen Festlieds Fußgestell."

Gebiß," „Wer möchte noch das alte Bette finden des Schwefelstroms, der glühend sich ergoß," „Ausgeleert hab' ich der Worte Köcher," „Geflügelt ist das Glück und schwer zu binden, nur in verschlossner Lade wird's bewahrt," „Wie der Pilger sich nach Osten wendet, wo ihm die Sonne der Verheißung glänzt, so kehrte sich mein Hoffen und mein Sehnen dem einen hellen Himmelspunkte zu," „Nahe hör' ich wie ein rauschend Wehr die Stadt, die völkerwimmelnde, ertosen," „Das Kloster liegt versteckt wie ein verschwiegner Aufenthalt der Seelen," „Die Zeit ist eine blühende Flur, ein großes Lebendiges ist die Natur, und alles ist Frucht und alles ist Samen," „Der von dem Berg der aufgewälzten Jahre hinabsieht in das Spiel des Lebens," „So unmöglich ist's, die Götter, die hochwohnenden, zu treffen, als in den Mond mit einem Pfeil zu schießen," „Das Mitleid neigt sich, ein weinend Schwesterbild, auf die Urne," „Wohl läßt der Pfeil sich aus dem Herzen ziehn, doch nie wird das verletzte mehr gesunden," „Weit, wie die Sterne abstehn von der Erde, wird er erhaben stehen über mir," „jenseits alles Wettstreits wie ein Gott," „Wie des Himmels Zwillinge, dem Schiffer ein leuchtend Sternbild, wollen wir mit Trost dir nahe sein."

Alle diese Besonderheiten unseres Stückes, die rein poetische Welt, in der es spielt, die schreckhafte Erhabenheit der Schicksalsvorstellung, die glanzvolle Erscheinung des Chors mit dem „himmelansteigenden" Schwung seiner Lieder, die ungewöhnliche Pracht des sprachlichen Ausdrucks, geben Humboldts oben angeführten Worten recht: „Über die Höhe, in der Sie ihr Stück gehalten haben, geht nichts." „Hier ist alles poetisch," heißt es an einer andern Stelle desselben Briefes. In der That giebt es wenige dichterische Erzeugnisse, die in so gleichmäßiger Erhabenheit den Ton der höchsten Poesie festhalten. Neben jenes Urteil des Dichters selbst, der dem Eindruck des eigenen Werkes als einer „wahren Tragödie" nicht widerstehen konnte, möchte ich hier noch das seiner Frau stellen, die, nachdem Schiller am

Sylvesterabend 1802 ihr sowie ihrer Schwester und Mutter das fast vollendete Stück vorgelesen hatte, an Fritz von Stein schreibt (Brief vom 31. März 1803), es habe sie dabei ein eigenes Staunen über die Kraft seines Geistes ergriffen. Wir haben gesehen, daß das Stück zu mehr Bedenken Anlaß giebt als vielleicht irgend ein anderes unseres Dichters, daß die Grundlage des Baues durchaus nicht unanfechtbar ist, und daß die Ausführung im einzelnen keineswegs überall die dadurch verursachten Schwierigkeiten völlig überwunden hat. Aber die Pracht der Darstellung und die Gewalt der dramatischen Wirkung bleibt bewunderungswert. Und enthält das Werk manches Fremdartige und Ungewohnte, so bleibt doch andrerseits das allgemein Menschliche so überwältigend groß, daß man immer aufs neue davon hingerissen wird. Zugleich regt es eine Fülle ernster und bedeutender Gedanken an und zwingt uns ihnen nachzugehen. Wichtige Fragen, tiefsinnige Aufgaben des menschlichen Denkens werden berührt: der Zusammenhang alles menschlichen Schicksals, die unzerbrechliche Verkettung der Vergangenheit mit der Zukunft, die geheimnisvolle Verknüpfung von Leidenschaft und Unthat des einen Geschlechts mit denen der späteren, die unverlierbare Hoheit der freien sittlichen Natur des Menschen, und die Führung des Menschenlebens durch eine ewige göttliche Macht, in welcher der Zwiespalt des Verstandes wie die Unruhe und Qual des Herzens ihre Versöhnung finden. Betrachtungen dieser Art sind es, die Goethe in den gedankenreichen Gedichten seines „Festzuges," wo auch die Braut von Messina vorgeführt wird, an das Drama des längst abgeschiedenen Freundes anknüpft:

„Und zum Erstaunen wollte Schiller drängen,
Der Sinnende, der alles durchgeprobt.
Gleich unsern Geist gebietet's anzustrengen
Das Werk, das herrlich seinen Meister lobt.
Wenn Felsenriffe Bahn und Fahrt verengen,
Um den Geängsteten die Welle tobt,
Alsdann vernimmt ein so bedrängtes Flehen
Religion allein von ew'gen Höhen."

Besprechung einzelner Stellen.

I 1 (54).

„Messina teilte sich, die Bruderfehde
Löst' alle heil'gen Bande der Natur."

Die Worte bezeichnen nicht etwa, daß zwischen den Brüdern unnatürliche Thaten geschehen seien, so daß sich darauf beziehen könnte, was der Chor nachher sagt: „Denn zu tief schon hat der Haß gefressen, und zu schwere Thaten sind geschehn." (Vgl. oben S. 349). Vielmehr ist der Sinn, daß durch die Parteinahme für den einen oder den andern von ihnen vielfach die Familien der Stadt entzweit wurden, nahe Blutsverwandte gegeneinander standen.

I 1 (80).

„Ich unternahm das nicht zu Hoffende."

Diese Form des passiven Particips ist bekanntlich eine verhältnismäßig junge Bildung der deutschen Sprache, die z. B. im Mittelhochdeutschen noch völlig unbekannt ist. Damit mag es zusammenhängen, daß sie im allgemeinen der höheren poetischen Sprache widerstrebt: ein zu verehrender Mann, ein nicht zu verachtender Feind, eine hochzupreisende That u. dgl. Mir ist aus Schiller und Goethe außer dem obigen nur noch ein Beispiel bekannt, im zweiten Teil des Faust, Vers 1610, wo zwei solche Formen hintereinander stehen: „Ins Unbetretene, nicht zu Betretende — ans Unerbetene, nicht zu Erbittende."

I 1 (95).

„Nur eure Pflicht zu leisten seid bedacht,
Fürs andre laßt uns andere gewähren."

„Gewähren" hier nicht in der Bedeutung: jemanden ungestört lassen, in sein Thun nicht eingreifen; denn das würde zu dem Tone der Herrscherin nicht passen. Vielmehr steht es für „Gewähr leisten," wie in der Würde der Frauen: „Nur der ew'ge Kampf gewähret für des Sieges Ewigkeit," Maria

Stuart III 4: „Sagt! Welches Pfand gewährte mir für euch?" Tell I 4: „Ich muß für eure Sicherheit gewähren." Also soviel als: wir wollen die Bürgschaft übernehmen, ihr braucht euch nicht darum zu kümmern.

I 2 (104).

„So teil' auch jetzt das Glück des Glücklichen."

Ungemein häufig findet sich gerade in unserm Stücke solche Hervorhebung eines Begriffs durch Nebeneinanderstellung von Wörtern desselben Stammes in zwei Gliedern desselben Satzes. Vgl. 121: „Den traur'gen Dienst der Traurigen erzeigend," 1027: „Und so erwuchs ich still am stillen Orte," 1032: „Fremd kam er mir aus einer fremden Welt," 1047: „Der Liebe will ich liebend mich vertrauen." 1064: „Immer öder wird die Öde," 1182: „Mit glücklichen Zeichen, Glückliche, trittst du in ein götterbegünstigtes glückliches Haus." 1197: „Die auf der Hand schwebt des ewigen Vaters, ewig die Schwingen zum Siege gespannt." 1607: „Sie durfte frei im Freien sich ergehen," 1587: „Entsetzt vernehm' ich das Entsetzliche." Auch die Wendung „Scheine das Schöne" (902) kann man hierher rechnen.

I 3 (141).

„Denn des gastlichen Hauses
Unverletzliche Schwelle
Hütet der Eid, der Erinnyen Sohn,
Der furchtbarste unter den Göttern der Hölle."

Die Erinnyen sind die Gottheiten, welche die Verletzung jedes heiligen Bandes strafen, das Mensch an Menschen knüpft, daher Hüterinnen der von der Natur gezogenen Schranken, Rächerinnen der Überschreitung derselben. Ihr Sohn ist der Eid, weil dieser ein besonders heiliges und wirksames Mittel ist, solche Verletzung zu verhüten. In der Mythologie der Alten, z. B. bei Hesiod wird der Eid (Ὅρκος) ein Sohn der Zwietracht, Eris, genannt, weil Streit und Zwietracht die Menschen dahin geführt haben, durch den Eid sich gegenseitig größere Sicherheit zu geben. — Er heißt hier ein Gott der Hölle, wie auch die

Erinnyen als in der Unterwelt wohnend gedacht werden, vgl. III 5 (1986): „Drunten aber im Tiefen sitzen der Themis Töchter, die nie vergessen," eine Vorstellung, die ebenfalls aus dem Altertum, aus Homer (Il. 19, 259), entnommen ist. — Sehr treffend ist der Ausdruck, daß der Eid die „unverletzliche Schwelle" des Hauses hüte, weil innerhalb des Palastes durch den „waltenden Gottesfrieden" jeder Streit und jede Gewaltthätigkeit verboten ist. So beschreibt Antonio in Goethes Tasso II 4 den Frieden, der die Wohnung des Fürsten heiligt:

„Die Majestät verbreitet ihren Schutz
Auf jeden, der sich ihr wie einer Gottheit
Und ihrer unverletzten Wohnung naht.
Wie an dem Fuße des Altars, bezähmt
Sich auf der Schwelle jede Leidenschaft.
Da blinkt kein Schwert, da fällt kein drohend Wort,
Da fordert selbst Beleid'gung keine Rache."

I 3 (226).

„Wo das Eisen wächst in der Berge Schacht,
Da entspringen der Erde Gebieter."

Gedacht ist an Skandinavien, von wo die Normannen ihre Wikingerfahrten unternahmen und unter andern auch in Sicilien ihre Herrschaft gründeten. — Die Worte haben vielleicht Ernst Moritz Arndt im Sinne gelegen bei dem Anfang seines Liedes: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte."

I 3 (267).

„Hoch auf des Lebens Gipfel gestellt,
Schließt sie blühend den Kreis des Schönen;
Mit der Mutter und ihren Söhnen
Krönt sich die herrlich vollendete Welt.
Selber die Kirche, die göttliche stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron;
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn."

Der Ausdruck: „sie schließt den Kreis des Schönen“ kann wohl nur bedeuten: sie bildet den letzten, höchsten Abschluß alles Schönen, d. h. sie ist selbst das Schönste. Bei „des Lebens Gipfel“ ist nicht an die hohe fürstliche Stellung zu denken, sondern der Gedanke ist allgemein: sie ist das Höchste im ganzen Gebiet des Menschenlebens, sie „krönt die Welt,“ etwa wie in Goethes Götz „das Weib die Krone der Schöpfung“ genannt wird. Der Sinn ist also: die Vereinigung von Mutter und Sohn ist das Höchste in der Natur, in der Religion, in der Kunst. In der Natur wohl deshalb, weil darin sowohl die Stufenfolge der menschlichen Generationen als auch die Entfaltung in die zwei Geschlechter zum Ausdruck kommt, also mehr als z. B. in Mann und Weib oder in Vater und Sohn. Von Vater und Tochter würde allerdings in dieser Hinsicht dasselbe gelten können; doch wird bei diesem Bilde, sofern der Vater als noch vollkräftig gedacht ist, die Tochter wohl stets als minder selbständig, unter der Hut des Vaters stehend, erscheinen, so daß doch die Vereinigung von Mutter und Sohn die lebensvollere, innerlich reichere bleibt. Außerdem ist es ja selbstverständlich und durchaus berechtigt, daß der Chor gegenüber der glänzenden wirklichen Erscheinung, die ihn zu seinem begeisterten, hochpreisenden Wort veranlaßt, um etwaige spitzfindige Einwendungen gegen seinen Superlativ unbekümmert ist. — Im Folgenden spricht sich das Ineinandergreifen von Religion und Kunst, wie es gerade in der katholischen Kirche hervortritt, besonders deutlich aus: die Religion hat ohne Zweifel erhabenere Vorstellungen als die heilige Mutter mit dem Jesusknaben (z. B. Gott), aber etwas Schöneres bietet sie nicht; und die Kunst ihrerseits mag vielleicht noch schönere Abbilder irdischer Dinge darstellen können, aber einen höheren Gegenstand kann sie nicht wählen. — Körner bemerkte in seiner Ausgabe (1812) zu unsern Versen: „Nach der Absicht des Verfassers sollte die Stelle auf dem Theater wegbleiben,“ und wirklich fehlt sie im Hamburger Theatermanuskript. Daß diese ganze Begrüßung des Chors für die dramatische Situation sehr lang ist, so daß jede Kürzung erwünscht

wäre, ist oben S. 386 besprochen. Aber schwerlich war dies Schillers Beweggrund, sondern er fürchtete wohl, daß man bei der Darstellung an der Vergleichung der Fürstin mit der heiligen Jungfrau Anstoß nehmen könne, ein Bedenken, das in der That nicht ohne Grund ist.

I 3 (277).

„Freudig sieht sie aus ihrem Schoße
Einen blühenden Baum sich erheben,
Der sich ewig sprossend erneut.
Denn sie hat ein Geschlecht geboren,
Welches wandeln wird mit der Sonne
Und den Namen geben der rollenden Zeit."

Ein mächtiges Fürstengeschlecht giebt der Zeit, in der es lebt, seinen Namen, wie wir von dem Zeitalter der Karolinger, der Ottonen, der Hohenstaufen, der Mediceer sprechen. Ähnlich heißt es von einem einzelnen großen Manne in Goethes „Mahomets Gesang," unter dem Bilde eines Stromes: „Und in rollendem Triumphe giebt er Ländern Namen." Auffallend ist hier nur, daß das Geschlecht als „ewig sich erneuend" gedacht wird und „mit der Sonne wandeln," d. h. so lange bestehen soll, als die Sonne der Erde leuchtet. Dann könnte eigentlich keine bestimmte Zeit nach ihm heißen.

I 5 (463).

„Ich nicht vergoß das verwandte Blut."

Der Ausdruck klingt, als solle er bedeuten: verwandtes Blut ist geflossen, aber ich bin nicht schuld daran. Dann müßte man annehmen, der Chor denke daran, daß der ganze gegenwärtige Kampf eigentlich ein Krieg zwischen Verwandten sei, wie es nachher heißt: „Sind sie Brüder durch Blutes Bande, sind wir Bürger und Söhne von einem Lande." Er würde also sich selbst, d. h. die Untergebenen als unschuldig an solchen unnatürlichen Thaten bezeichnen, die Verantwortung dafür ablehnen und die Fürsten, die als leibliche Brüder den ernstesten Anlaß haben, zur Versöhnung ermahnen. Aber dagegen spricht erstens

der Zusammenhang, dem dieser Gedanke fremd ist; sodann aber könnte der Chor auch nicht sagen: „Rein zum Himmel erheb' ich die Hände!" Denn gerade die Hände wären doch dann mit Blut befleckt, nur sein Herz, seine Gesinnung wäre unschuldig. — Düntzer und andere legen den hypothetischen Sinn hinein: ich werde nicht schuld sein, wenn ihr gegenseitig euer verwandtes Blut vergießt. Aber das scheint mir sprachlich unmöglich. So wird der allerdings auffallende Ausdruck wohl bedeuten: ich habe kein mir verwandtes Blut, kein Bruderblut vergossen, thut ihr es nun auch nicht.

I 6 (580).

„Hoffe keiner
„Mir zu gefallen oder Dank zu ernten,
Der von dem Bruder Böses mir berichtet,
Mit falscher Dienstbegier den bittern Pfeil
Des raschen Worts geschäftig weiter sendet."

Das bittere Wort, das einer der beiden Brüder in Unmut ausgesprochen hat, würde nicht bis ans Ohr des andern dringen, wenn es nicht von den Dienern aufgefangen und „geschäftig" weiter gesendet würde. Der erste, der das Wort entsendet, ist also der Fürst selbst. Denselben Gedanken führen die folgenden Worte mit einem anderen Bilde aus: „Nicht Wurzeln auf der Lippe schlägt das Wort" u. s. w. Der Sprechende selbst würde das Wort des Zornes bald wieder vergessen, der Same des Bösen, der darin liegt, würde gleichsam im Winde verwehen und nicht aufgehen können, d. h. keinen Schaden stiften. Aber das Ohr der böswilligen und argwöhnischen Umgebung fängt es auf, so daß es nunmehr Wurzeln und Äste treibt, bis es endlich das Herz des andern völlig überwuchert.

I 7 (592).

„Verwundrungsvoll, o Herr, betracht' ich dich.
Und fast muß ich dich heute ganz verkennen."

Verkennen, d. h. falsch kennen steht hier nicht bloß im Gegensatz zu dem wirklichen Wert, wie gewöhnlich z. B. „Wer die Menschen

meidet, wird sie bald verkennen" (Goethes Tasso I 2), sondern zu dem früheren Urteil des Sprechenden: jemanden für anders halten, als man ihn sonst erkannt hat, ihn nicht wiedererkennen. Ebenso II 6: „Ich kenn' ihn nicht mehr, ganz verkenn' ich ihn." Goethes Tasso IV 2: „Mein teurer Freund, fast ganz verkenn' ich dich."

I 7 (623).

„Dem Namenlosen hat sie sich gegeben."

Namenlos heißt hier: ohne berühmten Namen. Denn daß er Manuel heißt, weiß sie; vgl. III 1 (1821), wo sie zweimal (1799 und 1821) seinen Namen nennt. Es steht also gleich „unbekannt", wie sie 1868 ausruft: „O gieb mir diesen Unbekannten wieder! Mit ihm auf ödem Eiland wär' ich selig."

II 7 (626).

„Wie süß ist's, das Geliebte zu beglücken
Mit ungehoffter Größe, Glanz und Schein!
Längst spart' ich mir dies Höchste der Entzücken.
Wohl bleibt es stets sein höchster Schmuck allein;
Doch auch die Hoheit darf das Schöne schmücken,
Der goldne Reif erhebt den Edelstein."

Das „es" der vierten Zeile bezieht sich grammatisch auf das drei Zeilen voraufgehende „das Geliebte," während dem Sprechenden schon im Sinne liegt, daß dies Geliebte zugleich auch ein Schönes ist, von dem allein die Bemerkung gilt. — Über die Sache denkt Franziska in „Minna von Barnhelm" nicht sehr wesentlich verschieden, wenn sie II 7, freilich in ganz anderer Tonart, bemerkt: „Wenn wir schön sind, sind wir ungeputzt am schönsten."

I 7 (642).

„Und keiner unsers Chors
Mag deines stillen Pfads Gefährte sein."

Es ist etwas unbequem, daß der Dichter hier und ebenso 804 („von eurem ritterlichen Chor umgeben") die Begleitung

des Fürsten gerade mit dem Ausdruck bezeichnen läßt, der sonst im technisch-theatralischen Sinne steht. Man darf an diese letztere Bedeutung nicht denken, sondern muß das Wort im allgemeinen Sinne für Schar, Menge nehmen, wie Schiller vom „Chor der Engel“ (Jungfrau von Orleans) spricht, von „der Sel'gen Chor“ (das eleusische Fest), vom „fröhlichen Chor, der auf den Ästen sich wiegt“ (Spaziergang) u. dgl. Sonst würde man in einer Weise, die notwendig die Illusion stören müßte, daran erinnert, daß man im Theater sitzt; etwa als wollte jemand bei Gordons Frage (Wall. Tod IV 6): „Erklärt mir! Was bedeutete der Auftritt?“ daran denken, daß der Vorgang, nach dem er fragt, unter der Überschrift „Fünfter Auftritt“ steht.

I 7 (855).

„Dies alles zu besorgen geh ich jetzt,
Zwei unter euch erwähl' ich zu Begleitern.“

Oben (813) klang es, als sollten alle mit ihm gehen: „Denn auf den Bazar sollt ihr mich anjetzt begleiten,“ ebenso wird 817 der Auftrag an alle gerichtet: „Erst wählet aus die zierlichen Sandalen“ u. s. w. Jetzt dagegen heißt es: „Ihr andern wartet mein,“ man muß also annehmen, daß diese hier im Palaste warten sollen, bis er mit den zweien zurückkehrt. Zum Tragen der Geschenke braucht er die Ritter des Chors allerdings nicht, denn dazu sind nachher (III 4 zu Ende) Knaben verwendet. Trotzdem sieht man keinen rechten Grund, warum er nur mit zweien geht (außer dem Grunde des Dichters, daß die Hauptmenge noch auf dem Theater zurückbleiben soll); man muß etwa denken, daß er auf dem Bazar nicht mit so großem Gefolge eintreten will.

II 1 (1025).

„Nur einmal sah ich sie, die mich geboren,
Doch wie ein Traum ging mir das Bild verloren.“

Kein Widerspruch gegen III 3, wo sie eine Schilderung der Mutter giebt. Denn oft tritt eine scheinbar vergessene Er-

innerung plötzlich wieder ins Bewußtsein, wie es dort sehr anschaulich dargestellt wird:

„Ich seh' sie vor mir, die Erinnerung
Belebt sich wieder, aus der Seele Tiefen
Erhebt sich mir die göttliche Gestalt.
Der braunen Locken dunkle Ringe seh' ich" u. s. w.

So erzählt Demetrius (243), wie ihm plötzlich die Erinnerung an seine Kinderzeit erwacht sei: „Erinnrungen belebten sich auf einmal im fernsten Hintergrund vergangner Zeit" u. s. w.

II 1 (1027).

„Und so erwuchs ich still am stillen Orte,
In Lebens Glut den Schatten beigesellt."

Während das warme Leben der Jugend in ihr glühte, mußte sie, der wirklichen Welt entrückt, in dem stillen Kloster wohnen, so daß ihr der Aufenthalt daselbst wie ein Leben unter Schatten d. h. in der Unterwelt vorkam. Ähnlich heißt es nachher (II 6) von dem Kloster, es liege hinterm Waldgebirg versteckt, „wie ein verschwiegner Aufenthalt der Seelen." Im Don Karlos II 14 sagt der Prior des Karthäuserklosters, es sei hier alles so still, „wie der Eintritt ins andre Leben." Vgl. Iphigeniens Klage (I 2), daß sie ihr Leben „gleich einem Schatten um sein eignes Grab" vertrauern müsse.

II 1 (1098).

„Nimmer, nimmer kann ich schauen
In die Augen des Geliebten,
Dieser stillen Schuld bewußt."

Die Worte gehen nicht bloß darauf, daß sie trotz des Verbotes ihres Geliebten zu der Trauerfeier gegangen ist und ihm diesen Ungehorsam verschwiegen hat, sondern sie enthalten auch eine Andeutung des Eindrucks, den Cesar auf sie gemacht hat (s. oben S. 361). Man darf freilich nicht so weit gehen, ihr eine wirkliche Gedankenuntreue gegen Manuel zuzuschreiben; denn das würde zu ihrem übrigen Bilde, zu ihren Worten hier

und am Ende der Tragödie nicht passen. Aber es ist begreiflich, daß ein fein empfindendes weibliches Gemüt schon den augenblicklichen, unwillkürlichen Eindruck, dem sie unterlag, als eine Schuld fühlen muß; und gerade hierin liegt wohl auch der Hauptgrund ihres Verschweigens. Für die Wirkung der folgenden Scenen würde es von Vorteil gewesen sein, wenn sie hier schon erwähnt hätte, daß der Fremde sie angeredet und ihre Hand ergriffen hat, vgl. seine Worte 1121:

„Der Blicke Feuer und der Lippe Stammeln,
Die Hand, die in der deinen zitternd lag.“

Wie nahe er dabei der unbekannten Geliebten kam und mit welcher Glut er sein ganzes Wesen von ihr hingerissen fühlte, lehren fast noch mehr die Worte, mit denen er 1535 der Mutter die Begegnung schildert:

„Die Seelen schienen ohne Worteslaut
Sich ohne Mittel geistig zu berühren,
Als sich mein Atem mischte mit dem ihren.“

Solche Worte zeigen, daß sie doch wirklich Ursache hat, sich einer „stillen Schuld“ gegen Manuel bewußt zu sein.

II 2 (1132).

„An aller Kirchen und Paläste Pforten,
An allen offnen und verborgnen Orten
Hab' ich das Netz der Späher ausgebreitet.“

Es ist nicht recht ersichtlich, woran diese vielen Späher die Gesuchte erkennen sollen und nachher wirklich erkannt haben. Die Begegnung war nur kurz, und schwerlich hat Cesar im Überschwang seines Gefühles Zeit und Besinnung gehabt, sofort etliche seiner Begleitung auf die schöne Unbekannte aufmerksam zu machen. Eine bloße Beschreibung nach der Erinnerung dürfte doch nur schwer sichere Erkennungszeichen enthalten. Nachgesendet kann er niemand haben; denn als er sich nach dem Gebete wieder erhob, war sie bereits verschwunden. Auch haben die Brüder

der Feier „im Volksgedräng verborgen“ und „in unbekannter Kleidung“ beigewohnt (1487), also gewiß kein größeres Gefolge bei sich gehabt. — Glücklicher motiviert ist bei sonst recht ähnlicher Situation im „Geisterseher“ die Art und Weise, wie der Prinz die schöne „Griechin,“ die er einmal in der Kirche gesehen hat, suchen läßt. Dort ist Biondello, der sie sucht und findet, bei der ersten Begegnung anwesend gewesen und sofort, als jene sich entfernte, vom Prinzen ihr nachgeschickt worden.

II 3 (1173).

„Heil dir, o Jungfrau,
Liebliche Herrscherin!
Dein ist die Krone,
Dein ist der Sieg.“

Die letzte Zeile kann wohl nur von dem „Sieg“ verstanden werden, den Beatrice über Cesars Herz davongetragen hat. — Im Folgenden spricht der Chor davon, daß die Götter des Hauses sich des „lieblichen Eintritts“ der neuen Fürstin freuen werden. Man könnte sich wundern, daß hier neben den „Penaten“ und der „immer blühenden Hebe“ auch die „goldne Viktoria“ genannt wird, da doch die Siegesgöttin im gewöhnlichen Sinne mit der einziehenden fürstlichen Braut nichts zu thun hat. Man wird deshalb auch hier daran denken müssen, daß sie in dem neuen Kreise, in den sie eintritt, durch ihre Anmut alles besiegen soll, wie es im „Glück“ heißt:

„Ein geborener Herrscher ist alles Schöne und sieget
Durch sein ruhiges Nahn wie ein unsterblicher Gott.“

II 5 (1270).

Die Eulen — fliegen auf
„Von der zerstörten Brandstatt, wo sie lang
Mit altverjährtem Eigentum genistet.“

Für diesen Gebrauch des Wortes „Eigentum“ im Sinne von „Eigentumsrecht“ ist mir kein weiteres Beispiel bekannt. — Der Gebrauch des Wortes „verjährt“ für: durch die Jahre berechtigt oder geheiligt ist nicht selten. So spricht Wallenstein

in seinem Monolog I 4 vom „verjährt geheiligten Besitz,“ Thoas (Iph. V 2) sagt (genau mit den Worten unserer Stelle), Iphigenie halte seine Güte für „ein alt verjährtes Eigentum.“ In der „Resignation“ heißt es: „Vor einem Wahn, den nur Verjährung weiht, erzitterst du?“ Der heutige Sprachgebrauch wird allerdings wohl vorwiegend unter einem „verjährten Recht“ ein veraltetes, nicht mehr geltendes verstehen, nicht so leicht ein durch Alter geheiligtes.

II 6 (1576).

„O hätt' ich nimmer diesen Tag gesehn!“

Derselbe Vers steht unten (1862) wörtlich noch einmal, und ebenso Wallensteins Tod IV 2. Ähnlich Jungfrau von Orleans I 17: „O muß ich diesen Tag des Jammers schauen.“ Maria Stuart V 1: „Mußten wir's erleben, den Anbruch dieses Tags zu sehn!“

II 6 (1606).

„Die noch durch kein Gelübde sich gebunden,
Sie durfte frei im Freien sich ergehn.“

Man muß wohl annehmen, daß Don Manuel diese Worte sowie die voraufgehenden, daß des Klostergartens Mauern leicht zu ersteigen seien, nicht vernimmt. Der Dichter läßt ihn kurz vorher um Isabella, die bleich und zitternd auf einen Sessel gesunken ist, beschäftigt sein und nachher „aus einer tiefen Zerstreuung erwachen.“ In der That müßte ihm sonst die Gleichheit mit den seine Braut betreffenden Umständen fast notwendig jeden Zweifel benehmen. Das dramatisch Bedenkliche, daß er, obgleich durch den Namen Beatrice schon stutzig gemacht, bei so wichtigen Mitteilungen nicht unter allen Umständen hinhört, kann durch eine geschickte Anordnung auf der Bühne leicht überwunden werden. — Schwerer verständlich ist es, daß er im weiteren Verlauf der Scene seine Ungewißheit noch festhält. Denn als Diego erzählt, Beatrice habe ihn am Tage der Bestattung des Fürsten dringend gebeten, „ihr dieses Festes Anblick zu gewähren,“ so sollte man meinen, die schlagende Überein-

stimmung, daß auch seine Geliebte diesen Wunsch geäußert hatte, müsse ihm seine Furcht nunmehr beinahe zur Gewißheit machen. Er aber baut so fest darauf, daß sie sein Verbot in keinem Falle übertreten haben könne, daß er vielmehr gerade hieraus neue Hoffnung schöpft und „erleichtert“ (wenn auch freilich nicht „überglücklich,“ wie Düntzer sagt) ausruft: „Glückselig Wort, das mir das Herz befreit! Das gleicht ihr nicht, dies Zeichen trifft nicht zu.“ Bei diesen so zwingenden Anzeichen erscheint sein nachheriges Weggehen ohne Aufklärung, das oben (S. 363) besprochen wurde, doppelt unbegreiflich.

III 1 (1731).

„Jetzt wird er kommen, dies ist seine Zeit.“

Das Wort ist seltsam im Munde der Jungfrau, die seit so vielen Stunden auf den Geliebten harrt, die schon II 1 sich über sein Ausbleiben beunruhigte und bei jedem Geräusch seine Stimme zu hören meinte. Warum soll es gerade jetzt „seine Zeit“ sein? Wir haben ohne Zweifel Abend; 1963 sagt der Chor, die Sonne gehe „jetzo nieder,“ und in der folgenden Scene ist es bereits Nacht. Ist etwa sonst Manuel immer gegen Abend zu ihr ins Kloster gekommen? Aus seinen Worten (I 7) kann man dies freilich nicht schließen: „Kein Tag entstieg dem Meer und sank hinunter, der nicht zwei glücklich Liebende vereinte.“ Wäre es aber auch der Fall, so bliebe doch die Annahme, daß er auch heute zu dieser Tageszeit kommen müsse, auffallend.

III 1 (1743).

„Ihr Engel alle, die ich flehend bat
Ihn herzuführen, täuschet meine Bitte.“

Man sagt sonst: eine Hoffnung, eine Erwartung täuschen; hier eine Bitte, weil in dieser zugleich eine Hoffnung lag. — Die Situation ist ähnlich in Hero und Leander, wo beim Ausbruch des Sturmes Hero bereut, die Götter angefleht zu haben, daß sie „auch heute den Geliebten ihr auf der gewohnten Bahn“ zuführen möchten, und angstvoll ausruft:

„Ach, was wagt' ich zu erflehn!
Wenn die Götter mich erhören!
Wenn er sich den falschen Meeren
Preis gab in des Sturmes Wehn!“

III 2 (1770).

„Weiche zurück! hier sind Geheimnisse,
Die deine kühne Gegenwart nicht dulden.“

Es könnte auffallen, daß Manuel die Mannen des Bruders nicht fragt, wie sie hierher kommen und was sie hier sollen, da er doch nachher, als Cesars Stimme sich hören läßt, dem natürlichen Gefühl der Verwunderung Ausdruck giebt, wie dieser seinen Aufenthalt entdeckt haben möge. That aber Manuel hier diese Frage und erhielt die Antwort, sie sollten Don Cesars Braut bewachen, welche hier im Garten verweile, so war wieder der Fortgang der Handlung in der beabsichtigten Weise nicht mehr möglich. Doch ist das Unterlassen der Frage bei Manuels starker Erregung immerhin verständlich; er denkt nur an das eine, was seine Seele ganz in Anspruch nimmt. Weniger begreiflich ist es, daß der Chor nicht selbst sich ihm gegenüber auf den Auftrag seines Herrn beruft. Anfangs schneidet ja Manuel ihnen das Wort ab, aber ehe sie auf seinen Befehl die Bühne verlassen, hat der Chorführer doch Zeit zu acht Zeilen; man sollte meinen, er könnte hier auch eine Rechtfertigung seiner Anwesenheit einfügen. Man muß Düntzer beistimmen, daß es natürlicher wäre, wenn sie, vor dem scheltenden Worte des Herrschers erschreckend, stumm abgingen.

III 3 (1859).

Don Manuel.
„Du schauderst? Was bedeutet dies Entsetzen?
Ist meine Mutter keine Fremde dir?“

Beatrice.
„O unglückselig traurige Entdeckung,
O hätt' ich nimmer diesen Tag gesehen!“

Man könnte meinen, Beatrice denke hier bereits daran, daß Manuels Mutter auch die ihrige sein könne. Aber dem wider-

spricht IV 2, wo diese Entdeckung ihr offenbar ein ganz neues, nie geahntes „entsetzensvolles Licht" ist (2244), dergestalt, daß Schiller ihrem heftigen Ausruf an die Mutter: „Was sagst du?" in dem Hamburger Theatermanuskript sogar die Bemerkung hinzufügte: „reißt sich aus ihren Armen." Die Worte müssen also nur darauf gehen, daß sie Don Manuel als Fürsten von Messina und zugleich als Bruder Don Cesars erkannt hat. Da diese Mitteilung Manuels aber schon geraume Zeit her ist, so fehlt eine klare und bestimmte Beziehung.

III 3 (1888).

„Vergieb mir! Ich gestand dir meinen Wunsch,
Doch plötzlich ernst und finster ließest du die Bitte fallen."

Der Sinn kann nur sein: du gingst gar nicht näher auf meine Bitte ein, sondern wiesest sie kurz zurück. Gewöhnlich sagt man: „er ließ die Bitte fallen" von einem Bittenden, der nicht weiter auf seinem Verlangen besteht. Aber das giebt hier keinen Sinn, da Manuel nichts gebeten hat.

III 5 (1984).

„Hinab, hinab in der Erde Ritzen
Rinnet, rinnet, rinnet dein Blut."

Die Wiederholung des Wortes bezeichnet sehr ausdrucksvoll die gleichmäßige, unabläßige Fortsetzung der Handlung. Ähnlich, nur mit dem Verbindungswort, in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben" in der letzten Strophe:

„Und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt."

Man darf damit nicht vergleichen die mehrfache Setzung eines Ausrufs oder eines Imperativs, wie 1907: „Rache! Rache! der Mörder falle! falle!" 1796: „Komm an! Komm an!" 2410: Fließet, fließet!" 2421: „Schwarze Dämpfe, entsteiget, entsteiget qualmend dem Abgrund!" Diese Wiederholung dient nur zur Erhöhung des

Nachdrucks der Forderung und ist oft weit entfernt, der Rede eine besondere Färbung zu geben, wie in jenen ersten Beispielen; denn Forderungen und Ausrufe, die einigermaßen dringlich oder auch nur lebhaft sind, pflegen wir auch im gewöhnlichen Leben gern zu verdoppeln: Komm, komm! Auf, auf! Hört, hört! „O laß mich! laß mich!“ (Iphig. III 1), „Sieh! sieh!“ „Lustig! lustig!“ (Wall. Lager 118. 479), „Platz, Platz!“ (Wall. Tod 3774. Tell 1855. 2831) u. v. a.

IV 1 (2056).

„Die Liebe wird leicht zur Wut in heftigen Naturen.“

Was Isabella hier der einen Leidenschaft zuschreibt, sagt Iphigenie (I 3) von allen Begierden der Tantalusenkel aus:

„Zur Wut ward ihnen jegliche Begier.“

IV I (2084).

„Daß mir der böse Genius nicht schlummert,
Erinnert warnend mich der Tochter Flucht.“

Vorher hatte Isabella den Gedanken an eine „Flucht“ der Tochter, den Cesar anregte, sehr entschieden als unwürdig zurückgewiesen: „Es ist Gewalt, es ist verwegner Raub!“ (1614). Demnach muß das Wort hier in allgemeinerem Sinne für ein Entweichen oder Verschwinden stehen.

IV 1 (2100).

„Ein frommer Klausner, —
Der von dem Berg der aufgewälzten Jahre
Hinabsieht in das aufgelöste Spiel
Des unverständlich krummgewundnen Lebens.“

Das menschliche Leben wird mit einer Wanderung durch eine Gebirgslandschaft verglichen. Wie man von der Höhe, die das Ziel des Weges ist, einen leichten und klaren Überblick über die krummgewundenen Pfade des Gebirges hat, so löst sich das

sonst verworrene Spiel des Lebens dem Blicke des uralten Einsiedlers gleichsam auf: die sonst unverständlichen Fügungen gewinnen für ihn Zusammenhang und Klarheit, wenn er, wie Goethe im Maskenzug sagt, „von den vielen Stufen unsres Pyramidenlebens umherschaut.“ Ein ähnliches Bild gebraucht Schiller in den Künstlern von einem andern Gegenstande, indem er davon spricht, daß nur von der „Schönheit Hügel“ ein einheitlicher Überblick über das ganze, sonst verworrene Gebiet der geistigen und sittlichen Welt möglich sei. Die Schätze der Wissenschaft, sagt er, wird der Denker erst wahrhaft genießen, wenn er mit euch, den Künstlern, vereinigt ist:

„Wenn er auf einen Hügel mit euch steiget
Und seinem Auge sich in mildem Abendschein
Das malerische Thal auf einmal zeiget.“

IV 4 (2316).

Isabellas Worte an den Toten: „So muß ich dich wiederfinden!“ stimmen fast genau mit der Klage des Gastfreunds von Korinth überein: „Und muß ich so dich wiederfinden?“ Vgl. unten 2427: „O mein Sohn Cesar! Muß ich so dich wiedersehen!“ und 2162 zu Beatrice: „So sehen wir uns wieder!“

IV 4 (2330).

„Lernt die Lügen kennen,
Womit die Träume uns, die Seher täuschen!
Als ich mich Mutter fühlte dieser Tochter“ u. s. w.

Man hat es vielfach getadelt, daß Isabella die beiden schon II 5 mitgeteilten Orakelsprüche hier zum zweitenmale erzählt. Dramatisch war dies unbedingt notwendig; denn die Erzählung ist in beiden Scenen durch die Situation gefordert. In der ersten konnte sie den Söhnen, denen sie das Dasein der Schwester mitteilte, auch die Ursache ihrer langen Verborgenheit nicht verschweigen, und in der zweiten mußte sie, bei ihrer heftigen Erbitterung über die trüglichen Orakel, den Chor, gegen den sie

ihren verzweiflungsvollen Unwillen ausspricht, auch von der Thatsache der Weissagungen unterrichten. Auch ging es nicht an, es in der ersteren Scene so einzurichten, daß der Chor dabei anwesend gewesen wäre. Denn erstens wäre es für die Fürstin nicht angemessen und würdig gewesen, vor der Schar der Untergebenen die Geheimnisse ihres Hauses zu enthüllen. Diese Rücksicht schwindet erst unter dem Eindruck der furchtbaren Erregung über den Tod ihres Sohnes; es bedurfte dort durchaus eines unbelauschten Gespräches zwischen der Mutter und beiden Söhnen. Zweitens aber wäre dann die ungeheure dramatische Wirkung verloren gegangen, die in unserer Scene gerade darauf beruht, daß der Chor die thatsächliche Erfüllung schon kennt, als er die Weissagung erfährt, so daß ihn jedes Wort derselben mit unvergleichlicher Wucht ergreifen muß, während Isabella umgekehrt, für die Erfüllung noch verblendet, die Orakel für nichtig und trügerisch erklärt. Das einzige Bedenken ist danach, daß der Zuschauer die Traumdeutungen zweimal anhören muß. Indes dieser Übelstand würde an sich nicht eben schwer ins Gewicht fallen, da wir die dramatische Notwendigkeit fühlen, und die ungemeine Bedeutung der Orakelsprüche durch die Wiederholung noch schärfer hervortritt. Aber freilich verlangte unsere Scene wegen der starken Aufregung Isabellens eine ganz andere Darstellung als die erste; und hier ist es nicht in Abrede zu stellen, daß Schiller den dadurch geforderten Unterschied der Ausdrucksweise nicht durchweg genügend beachtet hat. Die Situation verlangte Raschheit und leidenschaftliche Bewegung. Es durfte nur das Wichtigste, gleichsam in atemloser Hast, herausgegriffen werden, der Widerspruch der beiden Weissagungen, die Gründe für das Handeln des Fürsten und der Fürstin, die scheinbare Trüglichkeit beider Orakelworte. Dazu brauchte schon der Traum des Vaters kaum so mit allen Einzelheiten wiedergegeben zu werden, zumal besonders die wörtlichen Wiederholungen aus II 5 mehr episches als dramatisches Gepräge tragen. Noch weniger aber will die Fortsetzung des Berichts der Situation entsprechen, denn es kommt hierbei nicht sowohl auf den that-

sächlichen Umfang des Mitgeteilten als auf den Stil der Erzählung an. Sie sagt, ebenfalls fast wörtlich übereinstimmend mit II 5:

„Erschreckt vor diesem seltsamen Gesicht
Befrug der Vater einen Vogelschauer
Und schwarzen Magier um die Bedeutung.
Der Magier erklärte: wenn mein Schoß“ u. s. w.

Das ist der bequeme Erzählton einer gemütsruhigen Sprecherin, der oben trefflich an der Stelle war. Hier aber, bei der stürmischen Erregung ihrer Seele durfte sie sich nicht soviel Zeit nehmen, sondern mußte ohne weiteres die Deutung des Magiers geben. Sehr glücklich dagegen ist die Kürzung des zweiten Orakels gelungen: sie läßt hier den Traum ganz fort und berichtet bloß kurz die Auslegung, und zwar mit starker dramatischer Bewegung: „Keinen Glauben,“ hebt sie an

„Verdiente mir des Götzendieners Spruch,
Ein bessres Hoffen stärkte meine Seele!“

Hier haben wir nicht sowohl Erzählung als Ausdruck ihrer Empfindung über das Erzählte, und gerade dies ist hier sachgemäß. Ich kann daher Düntzer nicht beistimmen, wenn er findet, daß die Weglassung des Traumes ihrer erregten Leidenschaft nicht entspreche, da sie gerade jenes hoffnungsvollen Traumes besonders genau gedenken müsse.“ Vielmehr kommt alles auf die Auslegung an, sowie auch auf den Zusatz, daß sie den „andern Mund,“ der ihr „ein besseres Hoffen“ kündete, „für wahrhaft hielt.“ Denn hierdurch ist ihre Handlungsweise völlig erklärt. Hätte der Dichter auch die erste Hälfte der Erzählung in ähnlicher Weise gekürzt und durch leidenschaftliche Empfindung belebt, so wäre gegen die Wiederholung des Berichts nicht das Mindeste einzuwenden. — Übrigens hat Schiller solche Wiederholungen, wenn auch in geringerem Umfange, wo die dramatische Situation es fordert, auch sonst nicht vermieden, z. B. im ersten Akte des Tell, wo Baumgartens Erlebnis mit Wolfenschießen zuerst von

ihm selbst an die Hirten und Jäger, alsdann, freilich in sehr knapper Form und dramatisch geradezu unvermeidlich, von Kuoni an Tell berichtet wird.

IV 7 (2559).

„Wohl dem! Selig muß ich ihn preisen" u. s. w.

Der Chor ist von dem schrecklichen Ereignissen, deren Zeuge er gewesen ist, so tief ergriffen, daß er diese selbst gleichsam gar nicht zu berühren wagt. Er findet keine Worte, um der Erschütterung seines Innern Ausdruck zu geben; seine Gedanken sind ihm durch das Entsetzliche gleichsam gehemmt. Man kann an die Worte Antonios im Tasso (V 5) denken:

„Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,
Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,
Steht unser Geist auf eine Weile still."

Es bedarf einer gewissen Zeit, ehe sich aus dieser Betäubung ein bestimmter Gedanke losringt. Er empfindet, daß die menschliche Leidenschaft der Grund alles dieses Elends ist, und daß diese Leidenschaft aufflammt, sobald Mensch und Mensch sich berührt. Darum drängt sich ihm der Gedanke auf, daß nur der glücklich sei, der „fern von des Lebens verworrenen Kreisen" sich ganz von Menschen absondert, sei es „an der Brust der Natur," sei es „in des Klosters friedlicher Zelle." Daß der Chor erst eine Weile stumm dasteht, hat der Dichter durch eine Zeile Gedankenstriche ausgedrückt; diese sind also sicherlich nicht, wie Düntzer vermutet, „eine zufällig stehen gebliebene Andeutung einer später auszufüllenden Lücke," sondern sie bezeichnen den besprochenen Übergang und sind insofern gewissermaßen ein Teil der Dichtung. Allerdings ist diese Art der Bezeichnung etwas ungewöhnlich, und der Dichter hätte dasselbe ausdrücken können durch einen Zusatz wie „Nach langer und tiefer Pause." Aber jedenfalls dürfen sich die Worte nicht unmittelbar an den Abgang Cesars und Beatricens anschließen. Die Ausfüllung der Pause würde am natürlichsten durch Musik geschehen. An keiner Stelle unseres Stückes empfindet man bei der Aufführung das Fehlen dieser

dramatischen Hilfskunst so wie hier. Nach der furchtbaren Erschütterung, die wir erlebt haben, macht das bloß gesprochene Wort einen etwas nüchternen, trockenen Eindruck; hier verlangt man, daß „Musik mit Engelschwingen" herabschwebe und das Herz des Hörers „im Tiefsten löse."*) Da aber der Dichter hierüber nicht verfügte und vielmehr seinen Chor nur sprechen lassen konnte, so hat er es in bewunderungswürdiger Weise verstanden, durch das, was der Chor sagt und was er nicht sagt, dem erforderten Eindruck nahe zu kommen. Er giebt erst durch die Gedankenstriche**) eine tiefe und lautlose Pause an und setzt sodann gleichsam mit den sanftesten Accorden ein, die ihm zu Gebote stehen:

„Wohl dem! Selig muß ich ihn preisen,
Der in der Stille der ländlichen Flur,
Fern von des Lebens verworrenen Kreisen
Kindlich liegt an der Brust der Natur."

Ähnlich, wie auch Johanna an der Brust der Natur sich wieder findet und von ihren Qualen genest, oder wie Faust seine Brust im Morgenrote baden möchte, um sich von allem Wissensqualm zu entladen. Und nun erst kommt mit etwas stärkerer Bewegung und gehobenerer Stimme eine Hindeutung,

*) Wer den König Ödipus mit H. Bellermanns Musik hat aufführen sehen, wird sich des Eindrucks erinnern, den in ähnlicher Situation, nach der schrecklichen Enthüllung, die weichen und schmelzenden Töne des Chorgesangs: „Ihr Menschengeschlechter, ach!" (Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν) hervorbringen. Dagegen bei der Aufführung der Wilbrandt'schen Bearbeitung des Sophokleischen Stückes, wie sie vor einer Reihe von Jahren auf dem hiesigen Schauspielhause dargestellt wurde, war an derselben Stelle, weil die Musik fehlte, eine recht empfindliche Lücke für das natürliche Gefühl des Hörers.

**) Mit Unrecht beklagt es daher Düntzer, daß auch Körner „die unglücklichen Gedankenstriche" beibehalten habe, während Heskamp sie infolgedessen sogar willkürlich tilgt. Düntzer bemerkt über den Anfang unseres Chorliedes: „Daß dieser Gedanke nach den erlebten Schreckensereignissen sehr nahe liege, dürfte kaum zu behaupten sein." Aber wenn der Dichter durch jene Striche anzeigt, daß er bewußt einen Gedanken wählt, der einige Mittelglieder überspringt, so ist hiernach auch gar nicht zu erwarten, daß derselbe so ganz „nahe liegen" solle.

aber auch nicht mehr, auf das Schreckliche, das ihm diesen Wunsch nahe gelegt hat:

„Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen,
Wenn ich herab vom Gipfel des Glücks
Stürzen sehe die Höchsten, die Besten,
In der Schnelle des Augenblicks.“

Ebenso schmiegen sich die folgenden Verse von der friedlichen Klosterzelle in vorzüglicher Weise der Stimmung an. Treffend hebt der Chor „die Wünsche, die ewig begehren,“ „das Lebensgewühle,“ „der Leidenschaft wilde Gewalt“ als das hervor, dem er entfliehen, das er „einschläfern“ möchte „in ruhiger Brust.“ Daß er an erster Stelle „die stachelnde Sucht der Ehren“ erwähnt, könnte zwar auffallen, da gerade diese Leidenschaft keine Beziehung zu der vorliegenden Situation hat; indes der Gedanke nimmt eben eine allgemeine Fassung an und zieht alles in seinen Kreis, was dem Menschen den inneren Frieden zu rauben oder zu trüben pflegt. In den beiden Zeilen:

„Ihn ergreift in dem Lebensgewühle
Nicht der Leidenschaft wilde Gewalt“

muß die Negation in etwas freier Stellung den ganzen Inhalt des Satzes umfassen; denn daß der Dichter sagen wollte, wer den inneren Frieden gewonnen habe, dem könne auch selbst im Gewühle des Lebens die Leidenschaft nichts anhaben, ist unmöglich; er spricht vielmehr offenbar von jemand, der abgeschieden in der Klosterzelle lebt, wie die folgenden Zeilen beweisen:

„Nimmer in seinem stillen Asyle
Sieht er der Menschheit traur'ge Gestalt.“

Mit den folgenden Worten:

„Nur in bestimmter Höhe ziehet
Das Verbrechen hin und das Ungemach,
Wie die Pest die erhabenen Orte fliehet,
Dem Qualm der Städte wälzt es sich nach“

setzt eine Vergleichung menschlicher Verhältnisse mit den Höhen und Tiefen eines Gebirges ein. Eine solche kann auf verschiedenen Vergleichungspunkten beruhen. So wurde oben im ersten Akte (288) die äußere Lebensstellung, der Gegensatz von Unterthan und Herrscher verglichen, in jenen Worten:

„Aber der Fürsten
Einsame Häupter
Glänzen erhellt,
Und Aurora berührt sie
Mit den ewigen Strahlen
Als die ragenden Gipfel der Welt.“

So spricht Stauffacher im Tell I 4 davon, daß „der Strom, der in den Niederungen wüte, bis jetzt die Höhen noch nicht erreicht habe.“ Ganz anders hier. Die niederen irdischen Triebe, die den Menschen beherrschen, sind hier die Niederungen, in denen die Pest des Verbrechens und Ungemachs haust; wer diese Triebe in sich überwindet, der tritt dadurch gleichsam in eine reine Luft, in einem wolkenlosen Äther ein, in welchem keine Befleckungskeime mehr enthalten sind. Der Zusammenhang mit dem Vorangehenden dürfte darin liegen, daß der Chor bei dem „stillen Asyle,“ wo er vor dem Jammer des Lebens sicher sein möchte, unwillkürlich an ein Kloster oder eine Einsiedelei auf der Höhe eines Berges denkt; es mag ihm vielleicht die stille Zelle jenes Klausners vorschweben, von dem die Fürstin IV 1 gesprochen hat, und der gewiß auch dem Chor nicht unbekannt ist. Von ihm heißt es dort, daß er

„Näher dem Himmel wohnend als der andern Menschen
Tiefwandelndes Geschlecht, den ird'schen Sinn
In leichter, reiner Ätherluft geläutert.“

Ein solcher Beschauer sieht „Verbrechen und Ungemach“ unter sich, ebenso wie die bösen Nebel des Thals mit ihrer Pestluft nicht zu ihm hinaufgelangen. Die „bestimmte Höhe,“ von der der Chor spricht, ist die Grenze dieser beiden Gebiete, es würde also genauer heißen: nur bis zu einer bestimmten Höhe zieht das Verbrechen hin. Wenn er dann fortfährt:

„Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Grüfte
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte,

so bleibt er auch hier jener echt poetischen Ausdrucksweise treu, in welcher Bild und Verglichenes untrennbar verschmelzen. Das eine erklärt das andere: wer die freie Bergluft atmet, dem ist,

als wäre ihm die Not des Lebens verstummt, als läge „tief unter ihm die Qual," und wer die Freiheit des Geistes errungen hat, dem ist so licht und hell zu Mute, „als stünd' er hoch im Alpenglühn," und der Hauch der Grüfte kann ihn nicht mehr berühren. Diese reine Höhe des sittlichen Bewußtseins, welche die selbstischen und irdischen Leidenschaften überwindet, kann uns allein wirklich „Freiheit" geben. Einen Weg zu solcher „Freiheit der Gedanken" hat unser Dichter in seinem Gedichte „Das Ideal und das Leben" angegeben, indem er, ebenfalls vielfach das Bild eines Hügels einer Höhe, einer höheren „Sphäre" oder „reineren Region" brauchend, das Reich des Ideals schildert, wo „die ausgesöhnten Triebe ruhen," wo „alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen" und „des Jammers trüber Sturm nicht mehr rauscht."

Die Schlußworte:

„Die Welt ist vollkommen überall,
Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual"

gehen von dem Unterschiede zwischen dem Menschen und der ganzen übrigen Natur aus. Der Vorrang des Menschen, seine sittliche Natur, die ihn zum höchsten irdischen Wesen macht, bringt es zugleich mit sich, daß er das unglücklichste sein kann. Die Qual, von der der Dichter spricht, besteht nicht in äußeren Schmerzen, sondern z. B. in solchem Weh des inneren Bewußtseins, wie es jetzt Don Cesar zu ertragen hat. Vergleichen wir uns, von solcher Qual belastet, mit der äußeren Natur, der unorganischen wie der Pflanzen- und Tierwelt, so erscheint diese uns vollkommen, weil sie immer „ihrem alten Gesetze, ihrem ewigen Brauch" gehorcht. Keineswegs will Schiller sagen, daß es in diesen niedern Reichen keine Qualen und Schmerzen gebe. Diesen Gedanken hat ihm einmal ein Naturforscher zugeschrieben und alsdann mit leichter Polemik über den sentimentalen Dichter gespottet, der die ganze Welt für ein Reich des Friedens und der Vollkommenheit halte und nichts davon wisse, daß hier fortwährend ein erbitterter Kampf ums Dasein, Unterliegen des Schwächeren, Blutvergießen, Zerstückelung und Greuel aller Art vorkommen. Aber von solchen Dingen spricht Schiller gar nicht

alle Zerstörung, die durch die Kräfte der außermenschlichen Natur angerichtet wird, erscheint uns nur als eine Entwickelungsstufe der Natur. „Wind und Hagel rauschen ihren Weg," aber sie stören nicht den Eindruck, daß die Welt „vollkommen" ist, d. h., daß sie so ist, wie sie sein muß. Aber der Mensch, da er „unterscheidet, wählet und richtet," kann auch das Falsche wählen, kann so handeln, wie er nicht sollte. Und darum erwachen in ihm alle jene Triebe, die der Dichter vorher bezeichnet hat: die stachelnde Sucht der Ehren, der Leidenschaft wilde Gewalt, die Wünsche, die ewig begehren; sie rauben ihm den inneren Frieden, sie machen seine „Qual" aus, von der weder die Tiere noch die Pflanzen oder Steine etwas wissen. — Der Sinn der beiden Zeilen ist also nicht: die sonst friedliche Welt der Tiere, Pflanzen u. s. w. wird durch den Menschen, wenn er sich ihr naht, in Qual versetzt; das würde jener Polemik recht geben, denn die Qual, die der Mensch in jene Reiche hineintragen kann, die herrscht allerdings auch schon ohnedies dort. Jene sind vielmehr durchaus unteilhaft des menschlichen Elends, und in diesem Sinne ist die Welt überall vollkommen, nur wo der Mensch hinkommt, trägt er seine Qual mit sich. Darum fühlen wir uns, wenn wir aus dem Jammer der Menschenwelt in die Natur treten, von einem tiefen Frieden, einer vollkommenen Harmonie angeweht, die den Menschen hinweghebt über seine Leiden, wie Johanna; wenn sie ihm nicht etwa die unheilbare Qual seines Innern um so schärfer zum Bewußtsein bringt, wie Karl Moor an der Donau. — So knüpft der letzte Gedanke unseres Liedes an den ersten an, denn aus diesem Gegensatz geht jener erste schmerzliche Wunsch hervor.

Alle diese Gedanken drängen sich dem Chor auf, wenn er das furchtbare Schicksal seines Herrscherhauses und die leidenschaftliche Verblendung, aus der es hervorgeht, betrachtet. Ich kann daher keineswegs dem Urteil Düntzers beistimmen, welcher von unserm Chorliede, bei Anerkennung seiner „dichterischen Schönheiten," bemerkt, daß er es „nicht für gelungen und aus der Situation glücklich herausgegriffen" halten könne.

9. Wilhelm Tell.

Vor Angriffen, wie sie gegen die Braut von Messina und von manchen Seiten auch gegen die Jungfrau erhoben wurden, ist der Tell ganz sicher. Denn hier steht alles auf dem natürlichen Boden der Wirklichkeit; von einem Eingreifen überweltlicher Mächte, von einem „dunkel im Hintergrunde lauernden Schicksal“ oder von „zwei Welten, die gegen einander spielen,“ ist augenscheinlich keine Rede; im hellen Lichte der Wirklichkeit spielt sich alles innerhalb der natürlichen menschlichen Kräfte ab. Anders dagegen steht es mit der Frage nach der inneren Einheit und Folgerichtigkeit des Kunstwerkes. Sowohl die Geschlossenheit der Handlung als Ganzes, die gerade in jenen Stücken so glänzend und zweifellos hervortrat, als auch die Motivierung der Handlungsweise einzelner Personen ist vielfach stark angefeindet worden.

1. Gang der Handlung.

Der erste Akt giebt uns zunächst ein Bild von dem Zustande des Landes unter der Tyrannei der Vögte, bis zum Bunde der drei Männer. Baumgarten, der seines Weibes Ehre verteidigt und den Wolfenschießen erschlagen hat, wird von den Reitern des Landenbergers, des Zwingherrn in Unterwalden, verfolgt und von Tell über den stürmischen See gerettet. Nachdem wir so „der Vögte Geiz und Wüterei“ gesehen, tritt uns in der Scene zwischen Stauffacher und seiner Frau der erste

entschlossene Gedanke, „wie man des Drucks sich möcht' entledigen," entgegen. Stauffacher macht sich „stehenden Fußes" auf nach Uri, begleitet von Tell, der ihm den geretteten Baumgarten zugeführt hat. Dann sehen wir zu Altdorf, im Bau des Zwing-Uri und in der Aufrichtung des Hutes, neue Beispiele vom Übermut und frechen Hohne der Vögte, hier Geßlers. Stauffacher begiebt sich, da Tell auf seine Hindeutungen nicht eingeht, zu Walter Fürst, wo er den jungen Melchthal trifft. Die furchtbaren Ereignisse, die wir vernehmen, die Blendung des Vaters, bilden eine mächtige Steigerung alles Bisherigen, und so erscheint der Bund der drei Männer, der hier geschlossen wird, als das natürliche Ergebnis der dargestellten unerträglichen Zustände: sie verabreden, sich mit je zehn sichern Männern aus jedem der drei Lande auf dem Rütli zu treffen.

Der zweite Akt führt die Handlung bis zum Schwur auf dem Rütli, zeigt uns aber vorher den Freiherrn von Attinghausen, der an der alten Treue zum Vaterlande festhaltend, vergeblich seinen Neffen Rudenz vom Anschluß an den Unterdrücker zurückzuhalten sucht. Dann bringt die Rütliscene die so im einzelnen vorbereitete Handlung des ganzen Volkes zu einem vorläufigen Abschluß, indem die besten und berufensten Vertreter der drei Länder sich zu dem festen Entschlusse einigen, das unwürdige Joch abzuwerfen.

Mit dem dritten Akt hebt die Handlung an, deren Hauptträger Tell selbst ist. Wir sehen ihn zuerst in seiner Häuslichkeit, und die Erzählung von seiner Begegnung mit Geßler, der „vor ihm gezittert" hat, läßt uns bereits für ein Zusammentreffen der beiden Charaktere nichts Gutes ahnen. Rasch eilt die Handlung nun weiter: Tell wird vor dem aufgesteckten Hute, dem er keine „Reverenz" erweist, festgehalten; Geßlers zufällige Dazwischenkunft macht aus dem Vorfalle plötzlich furchtbaren Ernst. Vergeblich sträubt sich Tell gegen das „Ungeheure," vergeblich gerät das Landvolk in verzweifelten Aufruhr, vergeblich tritt Rudenz, der sein Herz wiedergefunden hat, mit scharfem, ritterlichem Worte dem Fühllosen entgegen. Der Tyrann ist

übermächtig und besteht auf seinem unmenschlichen Willen. Der Schuß geschieht und gelingt; als der Schwergereizte ihm den tiefen Groll seiner Seele enthüllt, führt er ihn gebunden zu Schiff über den See.

Unmittelbar schließt sich der vierte Akt an. Der ausbrechende Sturm befreit den Helden, und „seines nächsten Schusses erstes Ziel“ ist das Herz seines Feindes, der im Hinsinken klar empfindet, daß es „Tells Geschoß“ ist, welches ihn niederstreckt. Dazwischen führt uns der Dichter an das Totenbett des alten Freiherrn, und wir sind Zeuge, wie die Landleute auf Rudenz' Drängen, der jetzt ihr neuer Bannerherr ist, ohne Tells Befreiung ahnen zu können, den Rütlibeschluß „das Christfest abzuwarten“ umstürzen und sich zu sofortigem Handeln entschließen.

So findet der fünfte Akt das Werk der Befreiung, das Ziel des ganzen Dramas, vollendet: „Herrlich ist erfüllt, was wir im Rütli schwuren.“ Die Kunde vom Tode des Kaisers, der durch Mörderhand gefallen, giebt uns die Gewißheit, daß die junge Freiheit zunächst keinen Angriff zu fürchten hat. Mit dem Ausdruck des allgemeinen bewundernden Dankes gegen Tell, „den Schützen und Erretter,“ schließt das Drama.

2. Einheit der Handlung.

Die Zeitberechnung ist sehr einfach; die Handlung fällt geschichtlich ins Jahr 1307 und zwar innerhalb einer Zeit von einigen Wochen: der Anfangstag ist durch „Simons und Judä“ auf den 28. Oktober bestimmt, für den Rütlischwur ist der 8. November, für den Apfelschuß der 19. November*) überliefert.

*) Oder der 20. In Tschudis Bericht ist hier ein kleiner Widerspruch. Er sagt: „Am Sonntag nach Othmari was der 18. Wintermonats,“ und Tags darauf geschieht der Schuß. Othmari d. i. Ottomar fällt auf den 16. November und müßte danach ein Freitag gewesen sein; es war aber im Jahre 1307 ein Donnerstag, womit Tschudis spätere Angabe stimmt, wenn er den Neujahrstag 1308 einen Montag nennt. Danach ist der Sonntag nach Othmari der 19. gewesen, und der Schuß fiele auf den 20. November.

Es würde also auf den ersten dieser drei Tage der erste Akt fallen, auf den zweiten der zweite, auf den dritten der dritte und vierte, während der fünfte Akt in den Frühstunden des darauffolgenden Tages spielt. Zwischen den beiden ersten Akten und ebenso vor dem dritten sind notwendig etliche Tage Zwischenraum anzusetzen, was hiernach mit der Überlieferung stimmt, ohne daß die Anzahl dieser Tage irgend von Belang wäre. Den Tod des Kaisers, der am 1. Mai 1308 stattfand, hat also der Dichter um mehrere Monate vorausgenommen.

Das Handlungsziel des ganzen Stückes ist offenbar die Befreiung der Waldstätte. Zu diesem Ziele setzt im ersten Akte deutlich die Handlung ein: Gertrud überredet Stauffacher, gleichgesinnte Männer aufzusuchen; er geht zu Walter Fürst und trifft daselbst Melchthal. Es erfolgt die Verschwörung der drei Männer, die im zweiten Akte zum Bund auf dem Rütli führt. Von den sechs Scenen, die die beiden ersten Akte zusammen umfassen, gehören also drei in diesen Zusammenhang, die zweite und vierte des ersten Aktes sowie die zweite des zweiten. Hiermit aber tritt in dieser Reihe der Begebenheiten ein Stillstand ein, da beschlossen wird, das Fest des Herrn abzuwarten; und in dieser Pause hebt mit dem dritten Akte eine zweite Handlung an: Tell. Vorbereitet ist sie bereits durch die zwei anderen Scenen (1 und 3) des ersten Aktes, Baumgartens Rettung und die Aufrichtung des Hutes. Die erstere macht uns mit dem Charakter Tells und mit dem ungemeinen Ansehen, das er genießt, bekannt: „Es giebt nicht zwei, wie der ist, im Gebirg." Die zweite führt diejenige Gewaltmaßregel vor, mit der er nachher in Konflikt kommt. Im dritten und vierten Akte folgt nunmehr in ununterbrochener Kette diese ganze Handlungsreihe: Apfelschuß, Gefangennehmung, Fahrt, Rettung, hohle Gasse, Geßlers Tod. — Aber inzwischen ist auch die erste Handlung wieder aufgenommen worden: die Landleute, voran Melchthal, haben beschlossen, das Christfest nicht abzuwarten, sondern sofort die Burgen zu erstürmen. Ein Beweggrund dazu liegt allerdings in den Worten: „Frei war der Tell, da wir im Rütli schwuren,

es bringt die Zeit ein anderes Gesetz," so daß also Tells Schicksal nicht ohne Einfluß auf diese Wendung der Dinge ist. Aber dies Motiv ist keineswegs das einzige; was vielmehr bei den zögernden Landleuten den Ausschlag giebt, ist Rudenz und seine Besorgnis um Bertha. Hier verknüpft sich also eine dritte Handlung, die des Adels, mit dem Unternehmen der Landleute und dem des einzelnen Helden. Diese Handlungsreihe setzt ebenfalls schon früher ein, nämlich in der ersten Scene des zweiten Aktes, mit dem Gespräch zwischen Attinghausen und seinem Neffen. Dem verblendeten Rudenz werden im dritten Akte in der einen Scene (2), die zwischen die Tellhandlung eingeschoben ist, durch Bertha die Augen geöffnet, und hier im vierten greift er wesentlich in die Handlung ein. Es wird also das ursprünglich von den Landleuten erstrebte Ziel, die Befreiung der Waldstätte, durch gemeinschaftliches Handeln des Volkes und des Adels erreicht, während zu gleicher Zeit die That des Einzelnen das schwerste Hindernis, Geßlers Widerstand, beseitigt. So kann im fünften Akte, der uns ohne eigene Handlung nur das Ergebnis des Ganzen vorführt, Melchthal mit Recht sagen: „Herrlich ist erfüllt, was wir im Rütli schwuren."

Ist hiernach eine Einheit in unserm Drama insofern unverkennbar, als es keiner Scene an einer Beziehung zum Hauptziel des Ganzen, der Befreiung der Waldstätte, fehlt, so tritt doch andrerseits klar hervor, daß die Handlung nicht so straff gefügt ist, wie wir sie sonst meist im Drama, und ganz besonders bei Schiller finden. Zunächst sind die Scenen, mit denen der Dichter die zweite und dritte Handlung vorbereitet, die Eingangsscenen des ersten und des zweiten Aufzuges, dem Gesamtziele keineswegs so untergeordnet, daß sie als notwendige Bestandteile gelten könnten. Es sind mehr Situationsbilder. Sie schildern uns die Lage der Dinge, welche zu solchen Entschlüssen und Verschwörungen führen muß, in lebhafter, ergreifender, überzeugender Weise; aber sie bringen sie nicht unmittelbar hervor. Ja, von der weitaus bedeutenderen, dramatisch ganz überwältigend wirkenden dieser Scenen, der Rettung Baumgartens,

kann man nicht einmal behaupten, daß sie zur Tellhandlung in einem solchen Verhältnis untrennbarer Zugehörigkeit stehe. Ob Baumgarten gerettet wird oder nicht, ist für das ganze Stück gleichgiltig, seine Person ist im Folgenden durchaus bedeutungslos. Der Dichter läßt ihn zwar noch in drei späteren Scenen gelegentlich auftreten und einige Worte sagen, im Rütli, an Attinghausens Totenlager und im letzten Akte, auch wird in den beiden ersten dieser Auftritte Tells That erwähnt. Aber ein ursächlicher Zusammenhang wird nicht hergestellt; Geßlers Ingrimm gegen Tell wird nicht etwa durch die kühne Rettungsthat motiviert oder gesteigert, wenn er auch nach seinen Worten „Das Steuerruder führst du wie den Bogen“ und „Jetzt, Retter, hilf dir selbst, du rettest alle“ von dem Vorgange zu wissen scheint. Kurz, so vortrefflich die Scene erfunden ist, um uns mit einem Schlage mitten in die Zustände des Dramas zu versetzen, so hinreißend sie ausgeführt ist, so mächtig sie den Haupthelden in rascher Handlung, in verwegener Thatkraft hervortreten läßt, ihr Fehlen würde trotzdem die übrige Handlung weder zerstören noch erschüttern. Man denke etwa an ein Stück wie Maria Stuart: in seinem ganzen Verlaufe ist kein Auftritt, von dem sich etwas Ähnliches sagen ließe; jeder ist ein festgefügtes Glied, dessen Herausnahme die Kette sprengen würde.

Aber weiter! Auch das Ineinandergreifen der drei Handlungen giebt nicht die geschlossene Stetigkeit, die unsern Dichter sonst auszeichnet. Die Handlung der Landleute macht am Ende des zweiten Aktes die erwähnte große Pause. Der Rütlischwur ist geschehen, sie wollen bis zum „Fest des Herrn“ warten. Da wir uns Anfang November befinden, bedeutet dies also die Aussicht auf eine völlige Thatenruhe von etwa anderthalb Monaten. Es ist auch vorher nirgends die geringste Andeutung, daß eine neue Handlung sich anspinne, durch die wir jene Ruhe unterbrochen zu sehen vermuten könnten; weder die Anfänge der Tellhandlung noch die der Attinghausenschen geben dazu einen Anhalt. Wenn wir an die Aufpflanzung des Hutes denken, könnten

wir ja vielleicht erwarten, daß hierdurch ein Konflikt vorbereitet sein solle. Aber es ist, als ob der Dichter uns absichtlich davon ablenken wollte; denn Tell hat gegenüber dieser höhnischen Gewaltthat auf Stauffachers dringendes Mahnen zur That nur die Antwort gehabt, daß die einzige That jetzt Geduld und Schweigen sei, daß jeder still daheim bleiben solle, da man dem Friedlichen gern den Frieden gewähren werde. Das klingt nicht wie das Wort eines Mannes, von dem ein Zusammenstoß mit der herrschenden Gewalt bevorsteht. Und auch von irgend einem der Rütliverschwörer, so innerlich empört sie sind, können wir ein Eingreifen nicht erwarten, um so weniger, als Stauffacher ausdrücklich gewarnt hat: „Was noch bis dahin muß erduldet werden, erduldet's!" „Bezähme jeder die gerechte Wut und spare für das Ganze seine Rache!" Der große Aktschluß auf dem Rütli entläßt uns also ohne jede unmittelbare dramatische Spannung. Man vergleiche irgend einen Aktschluß irgend eines beliebigen andern Schillerschen Stückes; überall hat es der Dichter so zu fügen gewußt, daß wir erwartungsvoll, gespannt vor dem niederrauschenden Vorhang sitzen. Natürlich haben wir ja auch hier den Wunsch zu wissen, ob und wie es nach Ablauf jener Frist den Verschworenen gelingen werde; aber die Zeit ist etwas lang, und mit Recht sagt Vischer (Ästhetik III, 1390): „Was nicht vorwärts drängt und daher nicht spannt, ist nicht dramatisch."

Die Tellhandlung ihrerseits eilt durch die beiden Akte, die sie füllt, mit dramatischer Unaufhaltsamkeit dahin, so daß der Schluß des dritten Aktes uns durchaus in jener ungeduldigen Erwartung findet, die wir vorher vermißten. Aber was wird nunmehr aus der ersten Handlung? Gewinnt es nicht den Anschein, als ob durch Tells That der ganze Rütlischwur überflüssig geworden sei? Die ganze Landgemeinde in stattlicher Vertretung, über dreißig wohldenkende, ernste, entschlossene Männer, kommen mit Gefahr des Lebens „auf öden Pfaden," „daß sie des Landvogts Kundschaft hintergehen," nächtlicher Weile heimlich zusammen, um feierlich zu beraten, wie sie den verhaßten Zwang abtreiben können. Sie sind entschlossen, weil sonst „keine Hilfe

gegen solchen Drang" ist, zur Gewalt zu greifen: „Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr verfangen will, ist uns das Schwert gegeben." Aber ehe sie noch diesen Beschluß ausführen können und wollen, tritt ein Ereignis ein, welches ihr ganzes Unternehmen überflüssig macht; denn auch ohne den Aufwand vaterländischer Begeisterung und mannhaften Entschlusses in jener Nachtstunde wäre, so scheint es, durch die That des Einzelnen das Land befreit gewesen. Denn wenn auch die Burgen noch zu erstürmen bleiben und der Landenberger noch da ist, so be-bezeichnet doch unmittelbar nach Geßlers Tode der Flurschütz Stüssi unzweifelhaft die Lage der Dinge genau, wenn er Rudolf dem Harras zuruft: „Wagt es, Herr! Euer Walten hat ein Ende. Der Tyrann des Landes ist gefallen. Wir erdulden keine Gewalt mehr, wir sind freie Menschen." Steht es nun wirklich so, daß alles, was auf dem Rütli getagt worden, hiermit ins Wasser gefallen ist? Nein, es ist trotzdem augenscheinlich, daß die Rütliscene für das richtige Verständnis des ganzen Stückes unentbehrlich bleibt. Wir würden sonst nicht wissen, ob dies Volk ernstlich entschlossen ist, frei zu sein, und hätten keine Gewähr, daß es die Freiheit festhalten werde auch in Kampf und Gefahr. Wir müssen einmal die Eidgenossen in ihrer schlichten Festigkeit, in ihrer einmütigen Empörung gesehen haben, müssen mit Kraft und Überzeugung jene „ewigen Rechte" haben preisen hören, „die droben hangen unveräußerlich und unzerbrechlich wie die Sterne selbst." Jene mächtigen Stichworte der Freiheit und Einigkeit müssen einmal an unser Ohr geschlagen haben: „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, in keiner Not uns trennen und Gefahr!" — „Wir wollen frei sein, wie die Väter waren. Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben!" Das alles ist unbestreitbar. Aber der unmittelbare Weg zum Ziele, wie es nachher erreicht wird, sind diese Entschlüsse und Verschwörungen doch wieder nicht, jene unlösbare dramatische Verkettung von Ursache und Wirkung ist wieder nicht da.

Oder ist vielleicht die Verknüpfung so zu denken: durch

das Schicksal Tells wird das Ziel der Rütliverschwörung nicht vereitelt, sondern nur früher zum Ausbruch gebracht. Der Dichter zeigt uns erst die gewitterschwere Stimmung, gleichsam den Zündstoff, das Pulverfaß, und dann den Funken, der einschlägt? — Ja, wenn es nur so wäre! Es ist aber leider anders. Man stelle sich folgenden Verlauf vor: der Rütlibund sei geschlossen; nun geschähe die Gewaltthat, die alles empört, und infolgedessen schwölle die allgemeine Wut so an, daß die Wartezeit, die damals beschlossen war, jetzt einfach umgestoßen würde. Während dann die Landleute in höchster Aufregung sich zusammenscharten und die Gährung immer drohender anwüchse, einige schon zur Wehr griffen, um die Burgen zu stürmen und Tell aus seinem Kerker zu reißen, schlüge plötzlich in den allgemeinen Aufruhr die Nachricht von seiner Befreiung und Geßlers Tod hinein. Er selbst erschiene etwa, und in mächtigem Ansturm würden nun die Sitze der Tyrannen zerstört, das Land befreit. Dann wären beide Handlungen in wirksamer und verständlicher Weise verknüpft und es würde wenigstens vom Einsetzen der Tellhandlung an volle Einheit vorhanden sein.

Aber so ist es bei Schiller nicht. Die Eidgenossen bleiben nach Tells Wegführung ganz verzweifelt und wie betäubt zurück: „O nun ist alles, alles hin!“ sagt der sonst so mutige Stauffacher, „mit euch sind wir gefesselt alle und gebunden.“ Und in ähnlicher Stimmung treffen wir sie noch an Attinghausens Totenlager. Der Gedanke, zu Tells Rettung etwas zu wagen, tritt allerdings auf, aber durchaus nicht als ein mächtig treibender Beweggrund, geeignet, die Situation zu ändern und die Handlung in starkem Schwunge vorwärts zu reißen. Stauffacher sagt zu Tells Frau: „Beruhigt euch, wir alle wollen handeln, um seinen Kerker aufzuthun.“ Aber ihre Antwort: „Was könnt ihr schaffen ohne ihn? Euch alle rettete der Tell; ihr alle zusammen könnt nicht seine Fesseln lösen,“ spricht offenbar die allgemeine, niedergedrückte Stimmung aus. Auch Rudenz knüpft nachher mit seinem Drängen zunächst an Tell an: „Übel thatet ihr, es zu verschieben,“ sagt er mit Bezug auf den Rütlibeschluß und setzt

vorwurfsvoll hinzu: „Der Tell ward schon ein Opfer eures Säumens.“ Aber er erhält die kleinlaute Antwort: „Das Christfest abzuwarten schwuren wir,“ wie sie ja auch vorher dem sterbenden Freiherrn gegenüber nur davon gesprochen hatten, es solle „gehandelt werden, eh noch das Jahr den neuen Kreis beginne.“ Und es sieht wirklich so aus, als solle es dabei bleiben, wenn jetzt nicht Rudenz ein neues, völlig anderes Motiv vorbrächte: Berthas Rettung. Dies ist, wie sich klar zeigt, für ihn das allein herrschende, dies macht er mit Feuer und mit tiefer innerer Erregung geltend. „Sie liebt euch,“ legt er den Eidgenossen ans Herz, „o, sie hat's verdient ums Land, daß alle Arme sich für sie bewaffnen.“ Er weiß nicht einmal, wo der Vogt sie versteckt hat, sondern in „seines Zweifels ungeheurer Angst“ ist ihm nur klar, daß sie „unter den Trümmern der Tyrannenmacht“ hervorgegraben werden müsse:

„Die Vesten alle müssen wir bezwingen,
Ob wir vielleicht in ihren Kerker dringen.“

Ihm ist also, wie es scheint, die Befreiung des Landes nur ein Mittel zu dem Zwecke, seine Geliebte wiederzugewinnen. Das mag mit seinem sentimentalischen und unmännlichen Charakter übereinstimmen, aber auch bei den Landleuten schlagen gerade diese Worte durch. Melchthal stimmt ihm begeistert zu: „Kommt, führt uns an! Wir folgen euch.“ Er erwähnt zwar auch hier wieder Tells, um die Änderung des Rütlibeschlusses zu begründen:

„Frei war der Tell, als wir im Rütli schwuren,
Es bringt die Zeit ein anderes Gesetz.“

Aber diese Beziehung tritt durchweg nur in zweiter Linie und allzu vereinzelt auf; der Eindruck der ganzen Scene ist entschieden der, daß, um Bertha für Rudenz zu befreien, Stauffacher, Melchthal und all die biedern Landleute, die um Tells willen nicht daran dachten, die Wartezeit zu kürzen, zu sofortigem Handeln bewogen werden. Man kann nicht leugnen, daß dies in der That recht schwächlich wirkt (um so mehr, als auch der Schluß des ganzen Dramas das liebende Paar wiederum in den Vorder-

grund stellt). An sich ist ja die Absicht des Dichters, an dieser wichtigen Stelle durch Rudenz einen dramatischen Anstoß herbeizuführen, sehr begreiflich und auch ganz vortrefflich. Er wollte und konnte den etwas schwächlichen Junker dadurch wirksam heben, und es hätte auch an sich nichts geschadet, wenn für ihn das Berthamotiv dabei den Ausschlag gab. Aber es mußte uns nur vor allem lebhaft veranschaulicht werden, wie das ganze Volk von dem Gedanken erfüllt ist, der sich jedem Zuschauer aufdrängt: daß nach Tells Wegführung ein wochenlanges Stillsitzen und Abwarten sich nicht gebührt, daß es moralisch wie dramatisch unmöglich ist. Mindestens verlangte man ein kräftiges, männliches Wort im Munde der Eidgenossen, daß sie Leib und Leben daran setzen wollen, um den Tell zu befreien, daß sie Ehre und Blut verpfänden, um ihn „unter den Trümmern der Tyrannenmacht" hervorzugraben, während jetzt alle solche Reden nur von Rudenz ausgehen und nur auf Berthas Befreiung zielen. Dann wäre die im Rütli geplante Handlung des ganzen Volkes, die dort einen so großartigen Anfang nahm, durch ihre eigene Kraft zur Geltung gekommen; ihr Strom hätte sich, durch den Ingrimm über Tells Mißhandlung plötzlich angeschwollen, nur ein anderes Bette, einen rascheren Absturz geöffnet und hätte das Wässerlein der Rudenzhandlung in seine mächtigen Wogen mit aufgenommen, ohne sich dadurch die Richtung seines Laufes geben zu lassen.

Endlich hat Schiller, nachdem in den ersten vier Akten die angegebenen Handlungen sich abgespielt haben, in dem fünften, der im übrigen nur den Bericht des glücklich ausgeführten Befreiungswerkes bringt, noch eine ganz neue Handlung eingeführt, indem er den Mörder des Kaisers, den Herzog Johann von Schwaben, in Tells Wohnung treten und dessen Mitleid anflehen läßt. Es ist dies unter allen Umständen ein Wagnis für den Dramatiker. Nicht, daß überhaupt noch eine neue Person auftritt; denn dies ist häufig und ganz unbedenklich, sobald sie als ein notwendiges Hilfsglied für die Fortführung oder den Abschluß der Haupthandlung erkennbar ist, z. B. Melvil,

Devereux und Macdonald, der Großinquisitor. Dagegen Parricida ist für das Zustandekommen der Handlung augenscheinlich ohne jede Bedeutung, denn diese ist ja bereits fertig. Der Dichter hat den Übelstand des ganz Neuen und Unerwarteten ein wenig zu mildern gesucht, indem er schon in der Rütliscene den Herzog von Schwaben und das ihm vom Kaiser angethane Unrecht erwähnen und auch zwei seiner nachherigen Mordgenossen bereits mit Namen nennen läßt; so wird man auf die Rache des jungen Herzogs an seinem kaiserlichen Oheim und auf sein späteres persönliches Auftreten vorbereitet. Indes von wesentlicher Bedeutung kann dies natürlich nicht sein, und es leuchtet ja auch sofort ein, daß der Dichter nicht durch dramatische, sondern durch moralische Erwägungen zur Einführung der Gestalt bewogen wurde. Ob diese so zwingend waren, daß sie den dramatischen Nachteil aufwiegen können, wird nachher bei Tells Charakter zu betrachten sein. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß Schiller infolgedessen sich gezwungen sah, die Gestalt mit so viel eigenem Leben auszustatten, daß sie einigermaßen auf sich selbst stehen und die Anteilnahme des Lesers erregen konnte. Daher ist die Scene an sich betrachtet ergreifend. Worte wie Tells: „Und doch erbarmt mich deiner! Gott im Himmel! So jung, von solchem adelichen Stamm“ u. s. w. oder des Herzogs schmerzlicher Ausruf: „O Rudolf, Rudolf, königlicher Ahn, so zieht dein Enkel ein auf deines Reiches Boden!“ sind geeignet, uns ganz gefangen zu nehmen. Wie vortrefflich ist es der Natur abgelauscht, wenn Parricida, als Tell ihm die Straße nach Italien beschreibt, bei Nennung der Reuß erschrocken auffährt: „Seh' ich die Reuß? Sie floß bei meiner That!“ Aber was an sich dichterischer Reichtum ist, tritt hier aus dem Rahmen des Kunstwerkes heraus. Wir sind von dem Geschick des schweizerischen Volkes, von Tells glücklicher Heimkehr zu den Seinigen erfüllt und wollen uns mit ihnen freuen; wir haben jetzt nicht Herz noch Ohr für jenen unseligen Schuldbeladenen, und wenn der Dichter es erzwänge, so würde es einen Mißklang in die Schlußstimmung des Ganzen bringen. So zweckmäßig und in gewissem Sinne notwendig der

Bericht vom Morde des Kaisers ist, weil er für das Frohgefühl der Sicherheit, mit dem uns das Stück entlassen soll, unentbehrlich ist und insofern zur Abrundung und Einheit des Ganzen beiträgt, so zweckwidrig und störend ist die Einführung dieser düstern Figur in den Sonnenschein des Abschlusses.

Es ist nicht zu leugnen, daß die hier besprochenen Ausstellungen die dramatische Bedeutung des Tell als eines geschlossenen einheitlichen Kunstwerkes in merklicher Weise beeinträchtigen. Er ist ohne Frage die loseste Komposition Schillers. Trotzdem ist das Stück stets ein Liebling unseres Volkes gewesen, und das mit Recht; die Einheit und strenge Verknüpfung der dramatischen Handlung ist ja nicht der einzige Gesichtspunkt der Beurteilung. „Was man auch gegen den dramatischen Bau des Tell sagen muß, in einzelnen Scenen ruht ein Zauber, der zur Bewunderung hinreißt.“ Diesen Worten Freytags wird sich nicht leicht jemand verschließen. Nehmen wir z. B. den ersten Akt: mit wahrhaft staunenswerter Kraft ist jede der vier Scenen vorgeführt, und welche Vollendung der Darstellung zeigt fast jeder Schritt. Das Kleine wie das Große ist mit der leichten, selbstverständlichen Sicherheit des Meisters gehandhabt: wie geschickt z. B., um ein Kleinstes zu erwähnen, wie scheinbar absichtslos knüpfen gleich die ersten Zeilen, die uns ein so anschauliches Bild von Land und Leuten geben, an das heraufsteigende Ungewitter an, das nachher die Grundlage für die dramatische Situation ist. Dann Baumgartens Auftreten, sein kurzes, atemloses Erzählen, der Anteil der Hirten, seine Verzweiflung, Tells imponierendes Auftreten, das alles ist lauter Leben und Bewegung; es sind im ganzen nur sechzehn Zeilen, die Tell hier spricht, und wie steht er danach vor jedes Lesers Auge, männliche Entschlossenheit, schlichte Kraft von Kopf zu Fuß; der Dichter legt ihm wenige, aber stets bedeutende Worte in den Mund, von der ersten Frage: „Wer ist der Mann, der hier um Hilfe fleht?“ bis zu den einfachen Schlußworten:

„Landsmann tröstet ihr
Mein Weib, wenn mir was Menschliches begegnet.
Ich hab' gethan, was ich nicht lassen konnte."*)

Vischers Wort (III, 1391): „Schiller ist reich an solchen Momenten, wo alle Herzen klopfen, jeder Nerv sich spannt und dann der Blitz der Entscheidung zuckt," trifft ganz besonders in dieser unvergleichlichen Scene zu. In andrer Weise wieder ergreift uns das Gespräch des Stauffacherschen Ehepaares. Gertrud, „des weisen Ibergs hochverständge Tochter," ist uns mit ihrer redlichen tiefen Liebe zum Gatten und zum Vaterlande innig vertraut, wenn wir auch nur die Worte hören:

„Vertrau' es mir, ich bin dein treues Weib,
Und meine Hälfte fordr' ich deines Grams,"

und wie enthüllt sie ihr herrliches Gemüt, ihr hohes unerschütterliches Wollen in den einfachen Worten:

„Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen:
Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei."

Ein reicheres Bild, bewegtere Gruppen sehen wir alsdann zu Altorf; Volk, Ausrufer und Trommel, Weiber und Kinder geben uns eine breitere Grundlage, und der Hohn des Tyrannen scheint den Gipfel zu erreichen, bis uns endlich die vierte Scene erst auf die Höhe der Entrüstung und des Ingrimms reißt, uns nach tiefster Erschütterung durch Melchthals Schmerz die entschlossene Aufrichtung männlicher Herzen zeigt und mit einem spannenden Ausblick auf schweren, aber hoffnungsreichen Kampf abschließt.

Diesen mächtigen Eindruck empfand Goethe, als er dem Freunde auf Übersendung des ersten Aktes (der damals allerdings etwas anders gegliedert war) am 13. Januar 1804 zurückschrieb: „Das ist denn freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches." Noch lebhafter schlug die

*) Fritz von Stein an Schillers Frau 5. Januar 1805: „Mit wenigen Worten habe ich keine vollkommnere Charakteristik gehört, als daß Tell den Nachen im Sturme besteigt, weil er es nicht lassen kann." Charlotte von Schiller und ihre Freunde. 1860. I, S. 488.

Flamme der Begeisterung bei Iffland empor, der unterm 4. Februar schrieb: „Ich habe gelesen, verschlungen, mein Knie gebogen; und mein Herz, meine Thränen, mein jagendes Blut hat Ihrem Geiste, Ihrem Herzen mit Entzücken gehuldigt. O bald, bald, bald mehr! — Blätter, Zettel, was Sie geben können! Ich reiche Hand und Herz Ihrem Genius entgegen. Welch ein Werk! welche Fülle, Kraft, Blüte und Allgewalt! Gott erhalte Sie! Amen!" Ich glaube nicht zu viel zu behaupten: wenn dieser erste Akt durch irgend einen Zufall als Bruchstück eines sonst unbekannten Dramas auftauchte, er würde zu dem Vollendetsten gehören, was je ein dramatischer Dichter geschrieben hat. Aber es würde allerdings wohl kaum jemand vermuten, daß von Tell im ganzen folgenden Akte kaum mit einer Silbe die Rede ist, daß Baumgartens That und Rettung ohne jede Spur einer dramatischen Wirkung bleibt, daß die Stauffacherin völlig verschwindet und nicht einmal wieder genannt wird, daß das entscheidende Motiv zum Losschlagen der Landleute in einer romantischen Liebe liegen werde, die im übrigen dem Zuschauer fast gleichgiltig ist.

Dabei stehen die weiteren Scenen, an sich betrachtet, nicht etwa hinter dem ersten Akte zurück, sondern verdienen zum großen Teil ein gleich oder ähnlich hohes Lob. So ist die Rütliscene ein Meisterstück in der Beherrschung großer Massen, dessen prachtvolle Gliederung Freytag (Technik S. 203) in vortrefflicher Weise beleuchtet hat, ebenso bewunderungswürdig durch den Schwung des Ganzen wie durch die Behandlung der zahlreichen Nebenfiguren mit ihrem selbständigen charakteristischen Eingreifen, ein Muster, wie Freytag sagt, „welches der angehende Dramatiker nicht nachahmen, aber in seiner hohen Schönheit sorgfältig studieren soll."*) Fast noch gewaltiger zeigt der dritte Akt den dramatischen Meister. Hier wird uns zuerst zwischen den ernsten und erhabenen Scenen von politischem Inhalt ein freundlicher Blick in Tells Häuslichkeit gegönnt, ein so warmes, trauliches,

*) Neben solchem Lob aus so berufenem Munde mag hier ein mißgünstiges Urteil Vilmars stehen, nicht über den Tell, sondern über Schillers

anheimelndes Bild, und doch wieder so echt dramatisch vorbereitend auf den Konflikt, der nun ausbrechen soll, daß die Scene keiner andern nachsteht. Endlich reißt uns die alsbald sich rasch entwickelnde Handlung in atemloser Spannung bis zu Geßlers Tod in der hohlen Gasse. „Wie wirkungsvoll," ruft Vischer III, S. 1391 aus, „hat Schiller die Scene der Ermordung Geßlers behandelt, wo wir Tell lauernd wissen, wo — ein äußerst glückliches Motiv — die flehende Armgart eintritt, Geßler ihr gegenüber den Übermut auf den Gipfel steigert und mitten in der harten, stolzen Rede, vom Pfeil durchbohrt, sein „Ich will" stöhnend, mit dem Ausruf abbricht: „Gott sei mir gnädig!" und vom Pferde sinkt."

Schon am 12. September 1803, als er noch ganz im Anfange seiner Arbeit war, hatte Schiller an Körner geschrieben: „Wenn mir die Götter günstig sind, das auszuführen, was ich im Kopfe habe, so soll es ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern." Kein Zweifel, daß ihm dies gelungen ist. Er hat nicht nur die deutschen Bühnen, sondern auch die deutschen Herzen erschüttert, er hat mit dem unwiderstehlichen Zauber dieser Dichtung Kraft und Schwung der Begeisterung für Freiheit und Vaterland in unzählige Gemüter gesenkt, und wie manches deutsche Herz hat in schwerer Zeit mit ihm gerufen: „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht!" Aber die Kraft der Dichtung liegt mehr in den einzelnen, erhabenen und freundlichen, rührenden oder erschütternden Bildern, die uns vorgeführt werden, sowie in der herrlichen Gesinnung, die sie durchzieht und durchleuchtet, als in der kühnen Schwunglinie des Ganzen. Sehe oder lese ich z. B. die Räuber — oder die Jungfrau von Orleans (um zwei beliebige, unter sich sonst ganz verschiedene Werke zu nennen), so fühle ich mich gleichsam festgebannt von dem unanfechtbaren, undurchbrechlichen Gang der

gesamte Dramatik. Er sagt von Lessings Emilia, die ihm das Muster einer „wahrhaften Tragödie" ist: „Sie wird noch auf lange Zeit hinaus das bedeutendste Vorbild bleiben, an dem weit mehr zu lernen ist, als an allen Dramen Schillers zusammengenommen."

Entwickelung (mag man am Einzelnen aussetzen, ich spreche vom Ganzen), welcher hier zum peinlichen Gericht, dort zur Apotheose führt. Noch lange nachher werden mich die tiefaufgeregten sittlichen Fragen beschäftigen, die sich um die eine gewaltige Gestalt drehen, welche herrschend im Mittelpunkte des Kunstwerks steht. So ist es im Tell nicht; so tiefe Blicke ins innerste Geheimnis der Menschennatur, wie fast alle übrigen Stücke Schillers, läßt er uns nicht thun. Dies liegt allerdings zum Teil daran, daß er keine Tragödie ist, sondern ein Schauspiel, d. h. daß er keinen Konflikt enthält, der so tief angelegt wäre, daß eine Lösung nur durch die Vernichtung der sterblichen Persönlichkeit des Helden ermöglicht werden könnte. Aber ein wichtiger Grund dafür liegt ohne Zweifel auch in den dramatischen Gesichtspunkten, die oben besprochen wurden: es fehlt dem Stücke die Geschlossenheit der Handlung und, im Zusammenhange damit, ein wirklich das Ganze beherrschender Hauptheld.

Die Thatsache ist auffallend, indes sie ist nicht ohne Erklärung. Derselbe Mangel an einheitlicher Verknüpfung findet sich bereits in der Quelle, aus der Schiller vornehmlich seinen Stoff schöpfte. Dies ist bekanntlich die Schweizerchronik des Ägidius Tschudi (1505 bis 1572), im Druck erst 1734 zu Basel herausgegeben von Johann Rudolf Iselin (Aegidii Tschudii gewesenen Land-Ammans zu Glarus Chronicon Helveticum), die auch Johannes von Müller (1752 bis 1809) in seinem berühmten fünfbändigen Werke „Geschichte Schweizerischer Eidgenossenschaft“ als Hauptquelle benutzte. Bei Tschudi gehört Tell zwar dem Rütlibunde an, jedoch dies wird nur einmal ganz beiläufig erwähnt und bleibt ohne weiteren Belang, ein irgendwie thätiges Mitglied der Verschwörung ist er nicht. Und auch hier hat seine That keine Einwirkung auf die Entwickelung der Ereignisse. Die Eidgenossen beschließen, bis zum Neujahrstag zu warten, um die Burgen mit List einzunehmen: „Diser Anschlag gefiel Inen allen, wurd also beschlossen, daß es verschwigen bi disem Ratschlag bliben sölt, und kein anders, wo nit Houpt-Not infiele, gemacht werden, und sölt jederman entzwüschend

lyden was jemer müglich ze lyden und sich still unargwönisch halten." Dann folgt die Erzählung von Tell, aber obgleich dessen Erlebnisse doch gewiß als eine „Hauptnot" bezeichnet werden könnten, findet keine Änderung statt. Es heißt zwar, die Bundesgenossen seien „fast ungeduldig" gewesen, daß sie dem Tell nicht helfen konnten, auch sei abermals eine „nächtliche Tagsatzung" auf dem Rütli abgehalten worden, ob man die Zeit kürzen könne. Es sei aber beim ersten Beschluß geblieben, weil es sich nur noch „um sechs Wochen" gehandelt habe. So geschieht also nichts, und der Chronist erzählt ohne Stocken weiter: „Anno domini 1308. Als der Nüw Jars-Tag vorhanden" — folgt die Besetzung der Burgen mit Hilfe der Magd, die ihren Liebsten am Seil hinaufläßt, der Eisenstäbe u. s. w. Daß die Sache durch Geßlers Tod ungemein erleichtert gewesen sein muß, wird dabei mit keiner Silbe erwähnt, ebensowenig irgend eine Maßregel Landenbergs während dieser verflossenen sechs Wochen, den Mörder Geßlers zu fahnden oder zu strafen.*)

Es ist bekannt, daß sich diese Zusammenhangslosigkeit aus der Verschiedenheit der Bestandteile der ganzen Überlieferung erklärt. Der Bericht vom Bund der Eidgenossen ruht, wenn auch die einzelnen Züge sagenhaft ausgeschmückt sind, doch auf geschichtlichem Boden, dagegen die Erzählung von Tells Apfelschuß hat sich erst später in jene Ereignisse eingefügt und ist daher nicht organisch mit ihnen verbunden. Sie ist eine alte germanische Sage, und findet sich schon in der nordischen Überlieferung vom Schützen Eigil; ebenso bei dem dänischen Geschichtsschreiber Saxo Grammaticus (um 1180), welcher sie in die Zeit des Königs Harald Blauzahn (um 950) setzt: Der König nötigt den berühmten Schützen Palna Toko einen Apfel vom Haupt seines Sohnes zu schießen; Toko nimmt drei Pfeile aus dem Köcher und vollführt mit dem ersten glücklich den

*) Um diese letztere, sehr auffallende Lücke zu erklären, beruft sich Tschudi auf die Abwesenheit des Königs: „Die Herrschafft tett ouch derowil nützit zur Sach, diewil der Künig dero Zit in Nider-Oesterrich, wartind uff sin Zukunfft, ein nüwen Landt-Vogt ze ordnen."

Schuß; auf Haralds Frage, warum er die andern Pfeile herausgenommen, antwortet er: „Um dich, falls der erste gefehlt hätte, zu treffen.“ Harald wird schließlich von Toko aus dem Hinterhalt erschossen. Ist schon nach dieser genauen Übereinstimmung so einzelner Züge der sagenhafte Charakter des Apfelschusses unabweislich, so fehlt auch sonst jeder geschichtliche Anhalt für Tell; seine ganze Persönlichkeit ist mindestens zweifelhaft, ja, was Geßler betrifft, so ist es sogar nachgewiesen, daß es einen Landvogt dieses Namens in Uri und Schwytz überhaupt nicht gegeben hat. Diese Ergebnisse der neueren historischen Forschung waren Schiller freilich unbekannt und sind auch an sich für die Beurteilung seines Dramas bedeutungslos, sie geben uns nur die Erklärung für den innerlichen Zwiespalt in den Berichten des biedern Tschudi, welcher seinerseits augenscheinlich im vollständigsten guten Glauben schreibt. Die Frage, auf die es uns ankommt, ist, warum Schiller nicht auf irgend eine Weise eine strengere Einheit hergestellt hat, da er sich doch sonst keineswegs durch das Ungefüge, das fast jede geschichtliche Überlieferung hat, in der dramatischen Gestaltung beeinflussen läßt.

Es wurde oben angedeutet, wie die beiden Handlungen zum Schluß hätten verknüpft werden können; doch würden dabei allerdings die beiden ersten Akte noch immer ihren zwiespältigen (oder dreigeteilten) Charakter behalten haben. Eine volle Einheit wäre nur herzustellen gewesen, wenn sich Schiller entschlossen hätte, statt der ausführlichen Darstellung des Rütlibundes das persönliche Verhältnis zwischen Geßler und Tell stärker dramatisch zu betonen. Es konnte z. B. Baumgartens Rettung, die eine Erfindung unseres Dichters ist, den erbitterten Ingrimm des Tyrannen reizen, die Aufrichtung des Hutes schon insbesondere darauf gemünzt sein, Tells kecken Nacken zu beugen; die Begegnung auf der Jagd, die ebenfalls Schiller gehört, konnte dazu kommen, der Bund dagegen zurücktreten. Aber gerade dies letztere wollte Schiller nicht. Denn nur indem er der Bewegung die breite und große Grundlage einer allgemeinen Volkserhebung und Verschwörung gab, konnte die Freiheitsstimmung,

die das Stück durchzieht, diejenige Höhe und Weihe erhalten, die ihm notwendig war. Eine bloß persönliche Rache genügte nicht, wenn uns nicht die Berechtigung solcher blutigen That durch das unerhörte Leiden des ganzen Volkes nahegeführt wurde; und dies wieder wäre unwirksam geblieben, wenn wir nicht die entschlossene Kraft des Landmanns, den männlichen Willen der Abwehr vor Augen gesehen hätten. „Der Gedanke, gleich eine Landesgemeinde zu konstituieren," schreibt Goethe, „ist fürtrefflich sowohl der Würde wegen als der Breite, die es gewährt." Sobald also dieser Gedanke, der gerade für Schillers politischen Sinn eine mächtige Anziehungskraft haben mußte, sich ihm einmal erschlossen hatte, war die strenge Einheit unwiederbringlich verloren, es waren zwei Ziele vorhanden. Es hätte auch wenig geholfen, wenn er Tell in den Rütlibund hätte eintreten lassen. Das Haupt des Bundes konnte er in keinem Falle werden, ohne gänzlich aus seinem Charakter zu treten, und eine Beteiligung ohne wirkungsvolle Bedeutung hätte die Gestalt notwendig gedrückt. Goethe hatte in seinem beabsichtigten Epos „Tell," von dessen Plane er dem Freunde eingehende Mitteilungen machte, mit sicherm Gefühle diese Trennung bereits vollzogen, und sie leuchtete unserm Dichter offenbar von vornherein als so zweckmäßig für Tells Stellung und Bedeutung ein, daß er wohl niemals darüber gezweifelt hat. „Der Starke ist am mächtigsten allein," ist Tells bezeichnendes Wort. An dem losen Verhältnis dieser beiden Handlungen bis zum dritten Akte hin war also nichts zu ändern, wenn nicht auf beiden Seiten überwiegende Vorzüge des Stückes, die seine Größe und seinen Glanz wesentlich ausmachen, geopfert werden sollten. Auch sind beide an ihrem Teil so kräftig und hinreißend, daß man wohl den dramatischen Nachteil als aufgewogen betrachten mag.

Anders steht es mit der dritten Handlungsreihe, der Attinghausenschen. Die ehrwürdige Gestalt des alten Freiherrn möchten wir ja gewiß nicht gern entbehren; aber es ist dem Dichter offenbar nicht gelungen, demjenigen Vertreter der Familie, der

allein wirklich in die Handlung eingreift, Rudenz, soviel Halt zu geben, daß er auf eigenen Füßen stehen kann. Die beiden Scenen, die ihm insbesondere gewidmet sind, seine Bekehrung durch die Geliebte (III 2) und sein Eingreifen durch das Berthamotiv (Schluß von IV 2) sind ohne Frage die dramatisch schwächsten Stellen des Stückes. Besonders in der ersteren wird man das Gefühl nicht los, daß, falls etwa Bertha ihn nur auf die Probe gestellt hätte und sich plötzlich doch als eine Anhängerin des Unterdrückers enthüllte, auch der liebende Jüngling sofort wieder schwenken würde; so wenig aus ihm selbst kommt die Umkehr zu vaterländischer Gesinnung. Man sollte meinen, es hätte ihm wohl ein etwas festerer, selbständigerer Geist gegeben werden können, der dann auch seinem Auftreten im vierten Akte von vornherein mehr innere Würde gegeben hätte. Hier kann man also schwerlich, wie oben, behaupten, daß die Schwächen der Komposition notwendig waren, wenn nicht überwiegende Schönheiten mitvernichtet werden sollten; man muß vielmehr zugeben, daß der Stoff in dieser Hinsicht wohl eine markigere Gestaltung zugelassen hätte.

Dagegen halte ich den offenbaren Mangel an Handlung im fünften Akte nicht für einen dramatischen Fehler, wie es manche Beurteiler thun. Daß die eigentlich erschütternden Eindrücke vorbei sind und uns nur noch das frohe, begeisternde Ergebnis des Ganzen vorgeführt wird, ist gerade dem Charakter unseres Stückes entsprechend; nur Parricida, wie erwähnt, wäre besser fortgeblieben. Man darf nicht außer acht lassen, daß wir keine Tragödie, sondern ein Schauspiel vor uns haben. In der Tragödie wäre ein ganzer Akt nach der Katastrophe höchst abweichend und schwerlich zu rechtfertigen. Man denke etwa, der Dichter hätte den Tod der Maria Stuart ans Ende des vierten Aktes verlegt und wollte den ganzen letzten Akt mit den Eindrücken füllen, den dies Ereignis auf Freund und Feind hervorbringt. Aber ganz anders ist es hier, und das ist nicht willkürlich. In der Tragödie haben wir einen Abschluß, bei dem wir nicht fragen, was nun weiter kommt. Dagegen im Schauspiel ist der Konflikt

so gelöst, daß sich ein froher, frischer Ausblick in eine neue Entwickelung vor uns aufthut. Darum kann es hier vorkommen und kann unter Umständen sehr wohlthuend wirken, wenn diese Anfänge in ihrer keimkräftigen, zukunftverheißenden Bedeutung etwas ausführlicher uns entgegentreten. Unter sonst wesentlich andern Bedingungen haben wir ein ähnliches Verhältnis z. B. im Kaufmann von Venedig. Auch hier enthält der fünfte Akt kaum noch einen Teil der eigentlichen Handlung, sondern wir sehen nur, wie auf dem Grunde der mannigfachen Ergebnisse der vier ersten Akte das Leben der uns lieb gewordenen, liebenswürdigen Menschen in heiterer, behaglicher, geistig belebter Weise sich gestalten wird. Und ähnlich ist das dramatische Verhältnis des fünften Aktes im Tell. Unmöglich konnte das Stück mit Geßlers Tode schließen; dies hieße den Charakter des Dramas vernichten. Diese düstere Scene ist ja nur ein Mittel zu einem frohen und beglückenden Zwecke. Das ganze Volk der Schweizer muß zum Schluß vor uns stehen, wie es „im Glücke, im Siege sich bescheidet“ und von froher, ruhiger, bewußter Kraft durchglüht mutig in die Zukunft blickt. Wir wollen noch einmal alle diese Landleute sehen und das ungestüme Aufjubeln des befreiten Volkes vernehmen. Die Feuersignale auf den Bergen, das Niederreißen des Zwing-Uri, die frohen Gruppen um Tells Haus, das alles ist dem Schluß unentbehrlich. Freilich ist der Akt infolgedessen erheblich kürzer als die andern, und er würde es noch mehr werden, wenn die Parricidascene wegfiele; aber die Kürze des letzten Aktes ist wohl niemals ein Fehler eines Dramas.

3. Tell und seine That.

Der Charakter und die Handlungsweise des Haupthelden, wie er uns bis in die Mitte des Stückes entgegentritt, ist wohl niemals angefochten worden: sein erstes Auftreten gewinnt sofort das Herz des Zuschauers ganz für sich durch sein schlichtes Kraftbewußtsein, seine aufopfernde Hilfsbereitschaft; man sieht, es kostet ihm keinen innern Kampf, keine Selbstüberwindung, daß er sein Leben für seinen Nächsten in die Schanze schlägt,

sondern er thut eben einfach, „was er nicht lassen kann.“ Auch seine Ablehnung der Aufforderung Stauffachers fügt einen natürlichen Zug in dies Bild ein: er ist ein Mann der That, nicht des Rates. „Wär' ich besonnen, hieß' ich nicht der Tell“, wie er später selbst sagt. Daß er, der „ein verlornes Lamm vom Abgrund holt,“ sich auch seinen Freunden nicht entziehen wird, „wenns einmal gelten sollte für die Freiheit,“ ist uns ganz selbstverständlich; wir sehen ihn ohne ein Bedenken von Stauffacher scheiden und wissen, daß heimlicher Plan und nächtliche Verschwörung nicht seine Sache sind, daß aber, wenn es „bestimmter That“ bedarf, sicherlich „das Schwerste sein Anteil sein wird wie immer.“ Endlich empfängt die Gestalt noch eine innerlichere, herzlichere Wärme durch die häusliche Scene, wo wir ihn mit Weib und Kind verkehren sehen, an denen er ohne Empfindsamkeit mit ganzer Seele und natürlicher Innigkeit hängt. Aber alles dies sind doch nur vorbereitende Auftritte, zum eigentlichen Träger der Handlung wird er erst von III 3 an, und gerade diese weitaus wichtigste Hälfte der Darstellung seines Handelns ist vielfach und scharf angegriffen, ja verurteilt worden. Es sind vornehmlich zwei Punkte, die in Frage kommen, der Apfelschuß und die Tötung Geßlers.

Gegen den Apfelschuß sprach sich schon W. E. Weber in seiner verdienstvollen Erläuterung des Tell vom Jahre 1839 aus. Er tadelt, daß Schiller den Tell die „ganze Gräßlichkeit seiner Aufgabe“ durchfühlen und dennoch den Schuß wagen läßt: „Der Mann, der so fleht und jammert, ihm das Ungeheure zu erlassen, durfte nicht schießen; er mußte entweder ohne weiteres sich in alles ergeben oder seine Waffe sogleich gegen den Landvogt kehren. Der Tell, der wirklich, wenn die Sage wahr ist, schoß, that es ohne Zweifel im vorausgefühlten Triumphe seiner überlegenen Kunst, in einem gewissen Bramarbasleichtsinn, als rauher, wilder Gebirgsschütz, ungefähr in der Stimmung, die auch den Dänen Toko leitete. Schillers Tell ist ein zu bedächtiger, zu weicher Vater, er ist zu sehr Vater, um dieses Stück zu wagen; der Toko, der Tell der Sage waren zu sehr

Schützen, um es nicht zu wagen." Auch später ist öfter ähnlich geurteilt worden, und mit besonderem Nachdruck hat vor kurzem Franz Kern*) diesen Standpunkt eingenommen. „Als Handlung einer dramatischen Person," sagt er, „als Handlung des Schillerschen Tell, der so warm und herzlich für die Seinen empfindet, halte ich sein Thun für völlig unverständlich, für psychologisch ganz und gar unmöglich." Er behauptet, nachdem Tell die Zumutung des Schusses eine „ungeheure" genannt und versichert habe, daß er „lieber sterben" wolle, nachdem Geßlers Befehl von allen Seiten als ein gräßlicher Frevel bezeichnet worden sei, nachdem Tell gezittert, seine Hand gebebt, sein Knie gewankt habe, „empfinde jeder, daß hier alles andere eher geschehen könne," als was nun im Drama wirklich geschieht. Der Dichter habe zwar versucht, es so darzustellen, als ob trotz der Unnatürlichkeit der That die Beweggründe für Tell geradezu unbesieglich seien, so daß er es thun müsse; aber diese Absicht sei ihm nicht gelungen, d. h. Tell habe ganz wohl auch anders handeln können. Dies psychologisch Unzulängliche, führt er aus, erkläre sich aus dem sagenhaften Charakter des Stoffes; an das Sagenhafte dürfe man den Anspruch nicht machen, daß in ihm alles nach klaren, ewig giltigen menschlichen Motiven verlaufe; wir hätten also hier einen „mythischen Rest, welcher sich der dramatischen Motivierung nicht gefügt habe," wenn auch daneben die „erstaunliche Kunst" des Dichters in der anschaulichen Vorführung der Begebenheiten ohne Rückhalt anerkannt wird.

Ich halte diesen schweren Vorwurf, denn ein solcher ist es, nicht für gerechtfertigt, meine vielmehr, daß der Eindruck der unvermeidlichen Nötigung, den der Leser oder Zuschauer empfängt, keineswegs auf Täuschung beruht, sondern vor der genauesten psychologischen Kritik der Vorgänge standhält. Die erste Frage ist hier die Beurteilung des Verses: „Du schießest oder stirbst mit deinem Knaben," in welchem Kern nur eine „ganz unglaubliche Drohung" sieht. Aber dem widerspricht der Zu-

*) „Deutsche Dramen als Schullektüre." Berlin 1886.

sammenhang entschieden: Tell bietet sein Leben dar, um den Schuß zu meiden, und erhält diese unmenschliche Antwort. Die Drohung ist sicher ganz ernst gemeint, und daran zweifelt auch weder Tell noch irgend einer der Umstehenden noch auch der alte Tschudi, der sie überliefert; daß in der Verkündigung (I 3) dem Ungehorsamen nur Strafe an seinem Leib und Gut (nicht etwa auch an dem seiner Kinder) angedroht war, kann nicht ins Gewicht fallen. Die Gewaltthaten, die sonst geschehen sind, zeigen, daß von Recht und Gesetz hier überhaupt nicht die Rede ist. Wenn der Landenberger das kleine Vergehen Melchthals durch Blendung des Vaters strafen darf, so ist bei Geßlers sonstigem Auftreten diese Drohung augenscheinlich höchst glaubhaft. Aber Kern will selbst dann die Nötigung der Lage nicht zugeben: Tell hätte ja schießen, aber absichtlich fehlen können, dann war zwar sein eigenes Leben verfallen, aber seinem Kinde geschah kein Leid.

Ich meine, wer sich in die Seele eines Schützen wie Tell versetzt, muß die volle psychologische Unmöglichkeit solcher Handlungsweise empfinden. Ich will nicht davon reden, daß in einem Auskunftsmittel dieser Art etwas allzu Überlegtes, Ausgeklügeltes liegt, welches zu der wirbelnden Leidenschaft der Situation nicht stimmt, daß sich außerdem sogar die Frage erhebt, ob Geßler einen Schuß, der eigentlich gar kein ernstgemeinter Schuß war, hätte gelten lassen. Aber vor allem: Tell würde ja dann die Gefahr nicht kühn bezwingen, sondern ihr klüglich aus dem Wege gehen, er könnte sich nicht mehr sagen: „Dem Mutigen hilft Gott," denn er würde als ein Feigling und eitler Prahler erscheinen, der im Falle des Ernstes schwächlich zurückweicht, und würde das Gefühl der Selbsterniedrigung haben müssen. Von der rein dramatischen, der theatralischen Seite dieser Frage soll hier nicht weiter gesprochen werden; denn es kommt nicht darauf an, wie irgend etwas anderes, was Schiller nicht gedichtet hat, auf der Bühne wirken würde, sondern ob das, was er gedichtet hat, und was, wie allseitig zugestanden, ungemein wirkungsvoll ist, sich psychologisch begreifen läßt. Doch kann ich nicht umhin,

im Vorübergehen darauf hinzuweisen, wie völlig unbrauchbar in dieser Hinsicht eine solche Lösung wäre: es würde eine große Erwartung gespannt und alsdann geschähe nichts, die kreisenden Berge würden ein lächerlich Mäuschen zur Welt bringen. Entscheidend sind jedoch nur die inneren Gründe. Ich halte es für völlig gewiß: einem Manne, der sich bewußt ist, daß er den Schuß thun kann, ist es schlechthin unmöglich, absichtlich zu fehlen. Man unterschätzt das Hochgefühl einer frischen, seiner Kraft und seines unvergleichlichen Könnens sich bewußten Natur, wenn man diese Empfindung wegwerfend damit bezeichnet, daß ihm „die Eitelkeit ein schwieriges Ziel nicht zu verfehlen, eine wichtigere Herzenssache sei als das Leben des Sohnes.“ Von Eitelkeit kann in diesem Zusammenhange keine Rede sein, aber es ringt sich allerdings bei Tell, wie ihm die schreckliche Aufgabe durch Geßlers unerbittliche Grausamkeit nun wirklich nahe tritt, durch alles Zittern des Vaterherzens, durch alle Höllenqualen des Augenblicks, durch alle knirschende Wut gegen den Tyrannen das wilde, triumphierende Gefühl empor: ich kann es! meine Kunst ist all der teuflischen Bosheit meines Gegners überlegen. Denn Bosheit ist es, was Geßler bewegt. Er lauert mit tückischer Freude darauf, daß Tell sich schwach zeigen soll; er, „vor dem er selbst einst alle Haltung verloren und innerlich noch zittert,“*) soll erniedrigt werden und den Ruhm verlieren, daß er alles könne. Darum ist die Zeile: „Er hat geschossen? Wie? der Rasende!“ ein Ausruf seiner inneren Wut über die eigene schmähliche Niederlage, und ebendies Gefühl prickelt ihn so lange, bis er eine neue Handhabe findet, dem Verhaßten an den Leib zu gehen. Auch die Landleute sind überrascht, daß er geschossen hat. Seine sittliche Kraft wie seine Schützenkunst zeigen sich eben noch weit über Erwarten mächtig. „Wo's not thut, Fährmann, läßt sich alles wagen,“ hatte ihm der Dichter mit meisterhafter Vorausdeutung auf unsere Scene schon I 1 in den Mund gelegt.

*) Otto Schröder: „Das Märchenhafte in Schillers Wilhelm Tell.“ Zeitschrift für das Gymnasialwesen. 1886, S. 401.

Es ist auch unrichtig, daß der glückliche Erfolg des Schusses bei der „furchtbaren vom Dichter mit grellen Farben gemalten Aufregung“ nur als ein Werk des Zufalls gelten könne. Das Gegenteil ist wahr. Ein Wagnis um Tod und Leben stählt und erhöht erfahrungsmäßig alle geistigen und körperlichen Kräfte; Tell hat schwerlich jemals zwei Schüsse mit so unbedingter Sicherheit des Treffens abgegeben wie hier und in der hohlen Gasse; es ist wider die Natur, daß er hier fehlen sollte. So lange er noch nicht entschlossen ist, zittert ihm Hand und Knie und es „schwimmt ihm vor den Augen.“ Sobald er sich aber die Notwendigkeit klar gemacht hat und ihm für den äußersten, entsetzlichen Fall der Gedanke der sofortigen tödlichen Rache aufgegangen ist, da ist es mit Zittern und Zögern vorbei. „Es muß!“ sagt er, rafft sich zusammen und legt an. Der Dichter giebt ihm viel Zeit zum Zielen, es werden fast vierzig Zeilen gesprochen, bis der Apfel fällt; indes wenn sie, wie es die Lage fordert, rasch gesprochen werden, so bedarf es dazu kaum drei oder vier Minuten, und das ist nicht zu lange; soviel Zeit ist erforderlich, um nach dem furchtbaren Aufruhr seines Innern den Schuß überhaupt zu ermöglichen. Er darf also schwerlich diese ganze Zeit wie in Stein gehauen dastehen und unablässig zielen, das wäre unnatürlich, das hält keine Hand und kein Auge aus; sondern er wird noch einmal oder ein paarmal inzwischen absetzen, aber nun nicht mehr aus Schwäche oder Unentschlossenheit, sondern zur ruhigen Abwägung des Schusses. Der Schauspieler darf ihn hier ja nicht noch einmal Unsicherheit oder gar eine angstvolle Miene, ein neues Erlahmen des Mutes zeigen lassen. Nein, es muß mit jenem Entschlusse gleichsam eine stählerne Sicherheit über ihn gekommen sein, und mit klarem, scharfem Schützenblick faßt er langsam und bedächtig sein Ziel. Jetzt darf ihm das Herz nicht mehr in die Hand oder ins Auge treten.

Man wende nicht ein, wenn dem so sei, so wäre ja die starke Nötigung durch jene Drohung: „Du stirbst mit deinem Knaben“ gar nicht nötig gewesen. Diese ist trotzdem unentbehrlich,

denn ein Wagestück furchtbarer Art bleibt es ja trotzdem, und ohne den unabweisbarsten Zwang würde es den peinlichen Eindruck eines leichtfertigen, ja frivolen Handelns machen. Zunächst muß er sich gegen die greuliche Zumutung heftig empören und sein eigenes Leben ohne Wanken darbieten, um ihr zu entgehen. Nur wenn er sieht, daß er auch so das Leben des Kindes nicht rettet, sondern es in seinen Tod mit hineinzieht, muß er entschlossen sein.

Den Vorwurf also, daß der Tell, der die ganze Gräßlichkeit seiner Aufgabe durchfühlt, der so warm und herzlich für die Seinen empfindet, nicht schießen dürfe, kann ich in keiner Weise gelten lassen. Dies tiefe Empfinden, wie es Weber thut, als „allzu sentimental und weit mehr aus der Subjektivität des Dichters als aus der Natur der Situation hervorgehend" zu bezeichnen, ist um so unberechtigter, als alle wesentlichen Züge der Scene auf Tschudi beruhen. Auch hier kostet Tell das Gräßliche durch und schießt doch: er erschrickt, er bittet den Landvogt „um Gottes willen" ihm den Schuß zu erlassen, und zwar mit derselben Begründung, daß es „unnatürlich" wäre, wenn er „gegen sein liebes Kind schießen sollte." Da aber Geßler erwidert: „Das mußt du thun oder du und dein Kind sterben," so sieht er, „daß er's thun muß," bittet Gott, ihn und sein Kind zu behüten, und schießt. Dieser ganze Verlauf muß doch dem unverfälschten Gefühle des alten naiven Chronisten ganz unbedenklich und objektiv natürlich geschienen haben; warum soll er denn, sobald Schiller ihn anfaßt, plötzlich „sentimental" und „subjektiv" (die beiden Stichworte unberechtigter Vorwürfe gegen unsern Dichter) geworden sein? Außerdem ist auch ganz klar, daß der Dramatiker gerade nur solchen Tell brauchen konnte. Hatte er nicht so viel warmes Herz, sondern schoß mit einem gewissen „Bramarbasleichtsinn wie Palna Toko," so konnte das Ganze keine tiefere Teilnahme wecken, weil solch ein Mann zu tief unter unserer Empfindungswelt stehen würde; war er dagegen so völlig von dem Gefühl des Schrecklichen seiner Aufgabe beherrscht, daß er sie schlechterdings nicht vollziehen konnte,

also entweder gar nicht schoß und so sich und das Kind opferte, oder absichtlich fehlschoß, so kam überhaupt gar nichts Dramatisches zustande. Freilich würde den Dichter dies dramatische Bedürfnis niemals rechtfertigen können, wenn die geschilderten Vorgänge innerlich unwahr und unmöglich wären. Aber das sind sie eben, wie man hiernach hoffentlich zugeben wird, keineswegs.

Ein Ausweg freilich bliebe trotzdem noch übrig, der auch oben schon gestreift wurde. Wenn auch das eben Erörterte alles richtig ist, warum, könnte man einwenden, schießt denn Tell nicht gleich mit dem ersten Pfeile den Landvogt tot? Er hätte doch „seiner wahrlich nicht gefehlt!" Diesen Gedanken hat Ludwig Börne schon 1829 ausgesprochen. Auch er verwirft den Apfelschuß gänzlich, der ihm stets ein Rätsel gewesen sei, und meint, Tell hätte nicht schießen dürfen, und wenn darüber aus der ganzen schweizerischen Freiheit nichts geworden wäre. „War aber," fährt er fort, „Geßlers Gebot so ungeheuer, daß es einen Vater ganz aus der Natur werfen konnte und er nicht mehr bedachte, was er that, so hätte auch Tell, ohne Bedacht, dem Befehle nicht gehorchen oder den Tyrannen erlegen sollen." Wenn der vorher besprochene Ausweg den Charakter eines gewissen ängstlichen Ausweichens an sich trug, so empfiehlt sich dagegen Börnes Vorschlag dem natürlichen Gefühl durch den starken, kühnen Ausbruch des Ingrimms gegen den Tyrannen. So könnte zweifellos ein tüchtiger mannhafter Schütze gehandelt haben.*) Die Frage ist demnach hier, ob Schiller, da der überlieferte Verlauf der Dinge eine solche Wendung nicht zuließ, den Charakter seines Helden so gestaltet hat, daß dieselbe danach

*) Daher kommt es, daß gerade starke, thatkräftige Naturen oft Tells Handlungsweise tadeln. Bekanntlich ist dies auch das Urteil des Fürsten von Bismarck, von dem Busch unterm 25. Oktober 1870 erzählt, er habe geäußert, daß er Tell schon als Knabe nicht habe leiden können, und zwar erstens weil er auf seinen Sohn geschossen, dann weil er Geßler auf meuchlerische Weise getötet habe: „Natürlicher und nobler wäre es nach meinen Begriffen gewesen, wenn er statt auf den Jungen abzudrücken, den doch der

nicht erfordert, womöglich ausgeschlossen war. Und ich meine, dies ist ihm gelungen.

Tell ist durchaus keine heroische Natur, auch nicht, wie sonst alle Haupthelden Schillerscher Dramen ein erlesener, hochbegabter Geist; er ist sich seiner Kraft und Kunst bewußt, aber dabei ein schlichter, einfacher Landmann von ruhigem, friedliebendem, auf sein Tagewerk beschränktem Sinne. Von einem Melchthal mit seiner aufbrausenden Leidenschaft, seinem rasch entflammten Ehrgefühl würde in gleicher Lage der plötzliche tödliche Schuß auf Geßler zu erwarten sein, von Tell nimmermehr. Das ist nicht Mangel an Mut, sondern noch ist die natürliche Ehrerbietung vor dem Vogt, der des Kaisers richterliche Macht vorstellt im Lande, nicht ganz von ihm gewichen; noch möchte er, wie Tschudi sagt, die Sache gern „glimpflich" abthun. Börnes spöttisches Wort: „Tells Charakter ist die Unterthänigkeit" ist hiernach nicht völlig unrichtig, nur höchst einseitig, denn auch Hedwig hat recht, wenn sie sagt: „Sein Atem ist die Freiheit." Börne ärgert sich besonders über sein mehrmaliges „Lieber Herr," wofür „der bange Mann Ohrfeigen verdient hätte." Sehr ungerecht. Denn diese (Tschudische) Anrede braucht er doch nur, als er Geßlers Wort noch nicht für wirklichen Ernst nimmt, also das Herz des Landvogts noch nicht „der frommen Bitte undurchdringlich" hält. Nachher schlägt er einen wesentlich anderen Ton an, man fühlt, wie er allmählich die „Unterthänigkeit" abstreift. Sehr glücklich zeigt alsdann nach dem Schusse die (ebenfalls Tschudische) schwächliche Ausrede: „Herr, es ist also bräuchlich bei den Schützen" noch einmal gleichsam einen Rückfall in jene Stimmung. Es ist sozusagen die letzte Hand, die das Schicksal dem Geßler bietet; da er aber,

beste Schütze statt des Apfels treffen konnte, wenn er da lieber gleich den Landvogt erschossen hätte. Das wäre gerechter Zorn über eine grausame Zumutung gewesen. Das Verstecken und Auflauern gefällt mir nicht, das paßt sich nicht für Helden — nicht einmal für Franktireurs." (Eigentümlich, daß Börne hier wirklich als „Bismarcks Vorgänger" erscheint, wie jüngst Paul Nerrlich in seinem „Jean Paul" behauptet hat).

obwohl er die Wahrheit ahnen kann, auf einer anderen Antwort besteht, so bricht nun das Eis völlig und „die Milch der frommen Denkart ist in gährendes Drachengift verwandelt.“

Mit großem Unrecht tadelt Börne auch dies offene Zugestehen der tödlichen Absicht als eine „Philisterei,“ da „die ehrliche Haut nicht lügen könne.“ Und auch Kern findet es auffallend, daß Tell, der doch nachher auf dem Schiffe wortbrüchig handle, es hier nicht über sich gewinnen könne an der Ausrede festzuhalten oder eine neue plausiblere zu ersinnen. Aber man läßt dabei die Gewalt seiner leidenschaftlichen Erregung außer acht. Es kocht schon von wildem Ingrimm in ihm bis zum Überlaufen, in solchem Falle platzt eben die Wahrheit heraus, rücksichtslos und ohne kluge Überlegung. Ein Tell, der hier noch an sich halten und sich etwas „Plausibleres“ ausdenken könnte, wäre ein Mensch von so kaltem Blute, so ohne jeden Pulsschlag der Leidenschaft, daß er auch uns notwendig kalt ließe. Er selbst weist Stauffachers Frage, warum er den Wüterich gereizt habe, schlagend zurück mit dem Worte: „Bezwinge sich, wer meinen Schmerz gefühlt!“ Bisher hatte sich sein Freiheitssinn nur in der ungemein starken Betonung der persönlichen Unabhängigkeit gezeigt, die ja so weit geht, daß es ihm an dem lebhaften Gemeinsinn mangelt, der die Stauffacher, Fürst, Melchthal zusammenschließt. Er fühlt sich zu stark, und „am mächtigsten allein,“ um sich mit den andern zusammenzuthun. Er ruht fest auf sich selbst und weiß, daß wenn er „auf Gott vertraut und die gelenke Kraft,“ er sich „leicht aus jeder Fahr und Not“ befreit. Er ist, wie Scherer sagt, „ein Genie der Thatkraft,“ daher handelt er nicht nach allgemeinen Grundsätzen, sondern nach der sicheren Eingebung des Augenblicks. Schwerlich würde es, an sich betrachtet, ihn sehr grämen, wenn irgendwo ein „Recht“ verletzt, etwa die „Freiheitsbriefe“ gebrochen würden: aber wo er Menschen leiden sieht, da greift er ein, da rettet er, da kennt er keine Furcht, kein Zurückweichen, keinen Gedanken an das eigene Leben. Jetzt tritt plötzlich der Kampf auf Tod und Leben, in dem er so vielen mannhaft

beigestanden, ihm selbst unmittelbar nahe, die Alternative: „er oder ich“ schärft sich ihm durch das zweite empörende Unrecht, das er erleidet, mit unabweislicher Klarheit ein, und nun erst erhebt er seine Hand gegen den Tyrannen. Kein Zweifel, daß die eigentliche Grenzscheide seiner Gesinnung breits in dem inneren Kampfe liegt, durch den er sich zu dem Entschlusse durchringt; da greift die kalte Hand des grausamen Mannes ihm ans Vaterherz, und es ist zwischen diesem und ihm von da an jedes Band zerschnitten. Aber dennoch wird die unmittelbar tödliche Wendung erst durch das Folgende herbeigeführt. Dagegen könnte sein Wort im Monolog zu sprechen scheinen, er habe sich schon, als er den Bogenstrang anzog, gelobt, daß seines nächsten Schusses erstes Ziel Geßlers Herz sein solle; aber ich meine, er unterliegt hier einer höchst begreiflichen Selbsttäuschung:*) dies hatte er sich nur für den Fall, daß er den Knaben traf, gelobt. Ohne Geßlers nochmaligen Anruf wäre er, wie die Scene unmittelbar zeigt, nach Hause gegangen und hätte schwerlich noch einmal seinerseits mit dem gefährlichen Gegner angebunden. Nicht das Gefühl der Rache für die erlittenen „Höllenqualen“ bewaffnet seine Hand in der hohlen Gasse, sondern die Notwehr; aber jene Qualen bewirken, daß er sich jeder menschlichen Verpflichtung enthoben fühlt, daß er ihn ohne Scheu und Bedenken wie ein wildes Tier niederschießt.

Wir sind hiermit auf den zweiten Punkt gekommen, der vielfach angegriffen worden ist, die Tötung Geßlers. Daß Tell „sich hinter den Busch stellt und einen schnöden Meuchelmord begeht, statt mit edlem Trotze eine schöne That zu thun,“ ist ebenso wie der „Wortbruch“ gegen den Landvogt schon von Börne scharf getadelt worden, und ihm sind sehr viele spätere Beurteiler gefolgt. Ich stelle nicht in Abrede, daß der Vorwurf, so allgemein ausgesprochen, etwas Bestechendes hat, denn unter andern Umständen würde solche Handlungsweise in der That

*) Mann darf also nicht, wie Düntzer und andere, meinen, daß der Dichter dies hier „zu seinem Zwecke anders darstelle.“ Die Abweichung ist psychologisch durchaus begründet.

beleidigend sein. Aber ich meine, der Dichter hat auch hier die von der Sage gegebenen Thatsachen uns derartig nahezuführen und innerlich zu begründen gewußt, daß solche Bedenken bei natürlicher Auffassung nicht aufsteigen können. Also zunächst der Vorgang auf dem Schiffe. Tell kann Geßler nicht mehr als jemand betrachten, dem er irgend eine menschliche Pflicht schuldig ist, so wenig ich sie einem Räuber schuldig bin, der mir mit drohender Waffe entgegentritt und sich dadurch außerhalb der menschlichen Gesellschaft stellt. Die Frage, ob einem solchen Menschen gegenüber Lüge gestattet sei, wurde oben bei Besprechung von Oktavios Charakter berührt, und wir entschieden uns dahin, daß dies dann, aber auch nur dann der Fall sei, wenn uns mit ihm kein anderes Band binde als dasjenige, welches jener eben zerrissen hat, das allgemeine Band von Mensch zu Mensch. Darum mußten wir Oktavios Handlungsweise trotz seines offenbar guten, staatserhaltenden Zweckes tadeln, weil er in einem Vertrauensverhältnis zu Wallenstein stand. Hier dagegen trifft jene Annahme völlig zu. Es ist Krieg zwischen Geßler und Tell, Krieg auf Vernichtung; das weiß der eine so gut wie der andere, da giebt es keinen Vertrag und keinen Waffenstillstand. Geßlers Bitte an Tell, zu der ihn die Verblendung seiner Todesangst treibt, beruht auf der völligen, empörenden Nichtachtung der menschlichen Persönlichkeit seines Gegners. Daß er den Mann im innersten Heiligtum seines Herzens tödlich verwundet hat, darüber setzt er sich mit roher Gewissenlosigkeit hinweg; er sieht in ihm nicht den Menschen, nur die starke Hand des Ruderknechtes, der den Sturm bewältigen und dadurch ihm nützen kann. Hier davon zu sprechen, daß Tell den Landvogt, der „ihm vertraue," listig täusche und sein „feierlich gegebenes Wort" breche, heißt den natürlichen Standpunkt der Beurteilung verschieben. An Tells Handlungsweise haftet auch nicht der kleinste sittliche Makel, was er thut, ist sein gutes, sein heiliges Recht. Geßlers Wort geht nicht aus irgend einem menschlichen Vertrauen hervor, sondern aus kahler, vollendeter Selbstsucht: er will dem schwergekränkten Manne gnädigst erlauben, ihn aus

der Todesgefahr zu ziehen. Wen Gott verderben will, den verblendet er. Daß Geßler an einen redlichen Dienst in dieser Lage glauben kann, ist nur ein Beweis für die alte Wahrheit, daß die schnöde Herzlosigkeit, die den Nächsten mit Füßen tritt und in ihm nur ein Werkzeug eigener Zwecke sieht, sich doch am Ende stets verrechnet, oder wie es der Volksmund ausdrückt, daß der Teufel schließlich doch immer der Dumme ist.

Giebt man dies zu, so kann auch der Schuß in der hohlen Gasse keinen Anstoß mehr erregen. Palleske hat hier die richtige Empfindung getroffen, wenn er sagt: „Der Pfeil erscheint wie von Gott selbst gesendet, und man hat nur ein Gefühl: die Freude, daß dieser Hund endlich am Boden liegt." Daß er ihn töten muß, und zwar ohne Aufschub, ist augenscheinlich. Wie sollte er das geringste Bedenken tragen, dies auf die einzig mögliche Art auszuführen? Geßler ist ihm in der That nicht mehr ein Mensch, er ist wie „das wilde Tier, das mordend einbricht in die sichre Hürde, worin der Mensch geborgen wohnt." Mit vollem Unrecht hat man gemeint, Schiller habe das Mißliche der Sache gefühlt und habe durch den Monolog die That „rechtfertigen" wollen. Einer Rechtfertigung bedarf Tell nicht, er handelt „wie jeder freie Mann an seiner Statt." Der Monolog aber ist notwendig, einerseits rein äußerlich, um dem Vorgang ein mächtigeres dramatisches Gewicht zu verleihen, ihn nicht plötzlich und unerwartet vorzuführen; vornehmlich aber verlangt trotz aller angeführten Gründe das natürliche Gefühl, daß ein augenblickliches Anhalten in der Seele des Helden stattfindet: es bleibt ja trotzalledem ein Mord, er will ein Wesen vernichten, das Menschenantlitz trägt, und wenn er auch über seine Berechtigung nicht den mindesten Zweifel hegen kann (wie denn der Monolog keine Spur eines Schwankens, einer inneren Unsicherheit zeigt), so kann die That doch nicht leichtherzig ausgeführt werden, es muß sich ein tiefer Ernst über sein Bewußtsein senken. Sehr richtig spricht das Otto Schröder*) aus: „Nicht den geringsten

*) S. oben S. 446.

Kampf kosten dem Tell diese Unthaten. Nur dem Grausen des natürlichen Menschen vor dem Gedanken des Mordes verleiht der Monolog vorübergehend Ausdruck, um mit nahezu mordlustigen Tönen zu schließen."

Man hat gemeint, Tells That könne als eine Rechtfertigung des Tyrannenmordes angesehen werden, und dies sei eine höchst gefährliche Lehre. Indes jede That ist doch nach den Umständen, unter denen sie geschieht, zu beurteilen, und nur wo sich diese Umstände wiederholen, wird auch dieselbe Rechtfertigung in ihnen liegen. Scherer sagt, Schiller habe sich bemüht, seinen Helden von jeder Verwandtschaft mit den französischen Königsmördern zu reinigen, „indem er das naive Rechtsbewußtsein einer naiven Zeit für ihn ins Feld führte und dadurch indirekt feststellte, daß in weniger naiven Zeiten unter weniger natürlichen Menschen eine gleiche Handlungsweise anders beurteilt werden müßte." Aber diese Worte treffen den Punkt, auf den es ankommt, mit nichten. Mit den Blutmenschen, die Ludwig XVI. hinrichteten, hat Tell nicht die kleinste Ähnlichkeit, aber nicht wegen der Verschiedenheit einer naiven und weniger naiven Zeit, sondern weil bei jenen der für Tell allein ausschlaggebende Beweggrund, unmittelbare tödliche Bedrohung des Lebens und der Familie, gänzlich mangelte. Nur darauf kommt es an. Man sieht, daß die Besorgnis, die Darstellung solcher That könne als Rechtfertigung eines „politischen Mordes" angesehen werden, nicht bloß ein unbegründeter, sondern geradezu ein abenteuerlicher, ein ganz unverständlicher Gedanke ist. Wer mit rauher, fühlloser Hand wie Geßler, Gesetz und Menschlichkeit mit Füßen tretend, nach meinem Herzen und nach meinem Leben greift, so daß die unmittelbare drängende Notwendigkeit der schrecklichen Wahl zwischen seinem und meinem Leben vorliegt, dem gegenüber sinkt die Schranke nieder, die sonst das Leben des andern mit fester, sittlich unübersteiglicher Wehr umfriedet. Mag der Unmenschliche König sein oder was immer, mögen die Zeiten naiv sein oder nicht: es kehrt dann eben jedesmal der alte Urstand der Natur wieder, wo Mensch dem Menschen gegenübersteht.

Auf den Bildungsgrad der Zeit, auf einfache oder entwickeltere Kulturverhältnisse kommt es dabei nur in sofern an, als in den letzteren solche Vorgänge seltener eintreten werden. Die Fortschritte der Bildung, unzählige Einrichtungen des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens, Überlieferungen auf geistigem und sittlichem Gebiete, alle jene „köstlich unschätzbaren Gewichte, die der bedrängte Mensch an seiner Dränger raschen Willen band," machen natürlicherweise einen solchen Durchbruch elementarer Ruchlosigkeit immer weniger möglich. Daher sind wir Kinder einer späteren Zeit schwerlich in der Lage, im wirklichen Leben etwas dem Ähnliches zu sehen und zu beurteilen, und verlieren daher leicht den Maßstab für das unvertilgbar Menschliche, das trotzdem darin liegt; denn Vorgänge dieser Art sind heut nicht leicht denkbar. Will man deshalb Geßler einen Märchentyrannen nennen, wie es Scherer gethan hat, und Tell einen Märchenhelden, wie es Kern thut, so wäre dagegen nichts zu sagen, wenn es eben nur bedeuten soll, daß sie handelnde Personen in einer mit mancherlei märchenhaften Zügen reich geschmückten Überlieferung sind. Ist aber die Meinung, die Triebfedern des Handelns, wie sie uns das Stück vorführt, seien von der Art, daß wir sie rein menschlich nicht verstehen können, sondern zu ihrer Beurteilung eine Märchenwelt brauchen, so muß ich entschieden widersprechen. Ich meine, daß Tells Handlungen im dritten wie im vierten Akte durchaus auf Seelenvorgängen beruhen, wie sie sich bei „tüchtigen und natürlich empfindenden Menschen" finden,*) und daß sie deshalb auch für alle Zeiten innere Wahrheit behalten; ich kann also keineswegs zugeben, daß diese ganze Darstellung nur einer „kräftigen Erregung der Phantasie" diene, sondern erkenne in ihr ebensogut einen „Spiegel des wirklichen Lebens" wie in den ebenfalls das gewöhnliche Maß überschreitenden Vorgängen, die andere Tragödien, Antigone, Othello, Macbeth, uns vorführen.

*) Kern, S. 19.

Ob es mir hierdurch gelungen ist, den erwähnten psychologischen und sittlichen Einwürfen wenigstens in soweit zu begegnen, daß die Gegner wenn auch nicht überzeugt werden (denn das ist in solchen Dingen sehr selten), aber doch die Zulässigkeit einer anderen Auffassung einräumen, ist immerhin unsicher. Nicht zweifelhaft dagegen ist, daß in der Bewunderung der dichterischen Kraft, die diese Scenen geschaffen hat, alle Urteilsfähigen übereinstimmen. Ich weiß wenige Auftritte, welche auf der Bühne immer von neuem ihres mächtigen, spannenden, atemversetzenden Eindruckes so sicher sind wie gerade diese beiden. Auf die meisterhafte Art, mit der die Stufenfolge in Tells Gemütsstimmung von der natürlichen „Unterthänigkeit" an, durch Angst und Verzweiflung, Schwäche und Auflodern, bis zum festen todesverachtenden Trotze hin dargestellt wird, ist schon oben hingewiesen worden. Wie vortrefflich und staunenswert dramatisch ist ferner Walther Tell verwendet, von seinem ersten so verhängnisvollen Worte: „Und das muß wahr sein, Herr — 'nen Apfel schießt der Vater dir vom Baum auf hundert Schritte," das uns den natürlichen kindlichen Stolz auf den Vater höchst ansprechend veranschaulicht, bis zu seinem letzten zitternden Schmerzenslaut: „O Vater! Vater! lieber Vater!" Der kindliche Ton, der aus seinen Worten klingt, erhöht ungemein das Rührende der Scene.*) Ich erinnere nur noch an die beiden Zeilen, die uns zeigen, wie er „mit dem sicheren Instinkt des kindlichen Gemüts" (Schröder) den Tyrannen durchschaut; es ist sein Wort an Walther Fürst: „Großvater, knie nicht vor dem falschen Mann," und an Tell selbst: „Er glaubt dirs nicht, er denkt uns zu verderben, — dem Wütrich zum Verdrusse schieß und triff!" Und wie frisch und fröhlich ist sein mutiges: „Vater, schieß zu, ich fürcht mich nicht," das für Tells Entschluß den letzten entscheidenden Druck abgiebt. Dies alles hat wohl in seiner Vortrefflichkeit niemals verkannt werden

*) Die eine Zeile „Er wird nicht fehlen auf das Herz des Kindes" scheint mir etwas aus der natürlichen Ausdrucksweise herauszutreten.

können. In der Zeitschrift „Isis" (Zürich, März 1805*) äußert ein Beurteiler, der sich ausdrücklich als einen Schweizer bezeichnet, seine Bewunderung über gewisse Scenen unseres Stückes. „Die herzangreifendste," sagt er, „ist die letzte des dritten Aufzuges, und besonders die vorgeschriebene Pantomime, da Tell seinen Sohn erblickt, welcher ihm den durchschossenen Apfel darbringt. Hätt' ich von Schillers Werke nichts als diese Pantomime gelesen, ich würde in ihm den größten unsrer Dichter geahnet haben, welcher der Natur in ihren geheimsten Wegen nachfliegt." Wie geschickt auch im übrigen die Führung der Scene ist, wie sich Schillers Kunst in der Leitung einer großen Anzahl von Personen, die oben beim Wallenstein in einzelnen Beispielen besprochen wurde, auch hier wieder zeigt, bedarf keiner Ausführung. Besonders ist oft und mit Recht hervorgehoben worden, wie er den eigentlichen Vorgang des Apfelschusses durch die heftigen Reden zwischen Rudenz und Geßler aufs glücklichste zu decken gewußt hat, wodurch er nicht nur dem Schauspieler seine Sache sehr erleichterte, sondern auch das Wunder bewirkte, daß das lang Erwartete und allseitig Vorbereitete nun doch mit dem vollen, schlagenden Eindruck der Überraschung auftritt.

Ebenso hohes Lob verdient dramatisch die Scene in der hohlen Gasse; ich habe oben (S. 436) Vischers bewunderndes Wort darüber angeführt. Schiller hat hier, was er seit den Räubern vermieden hatte, Pferde auf die Bühne gebracht. Es hat dies immer für die Aufführung etwas Bedenkliches und kann unter Umständen an der unberechenbaren Art oder Unart des Vierfüßlers einen kleinen Schaden nehmen. Die Bühnenleitungen pflegen dem daher so viel als möglich aus dem Wege zu gehen und lassen die Pferde, wo es irgend angeht, draußen; so in den Räubern und auch in der Apfelschußscene, wo ebenfalls vom Dichter „Geßler zu Pferd" angegeben ist. Aber hier, in der hohlen Gasse, ist dies unmöglich, nicht nur wegen der Armgart, die von Geßlers Pferd spricht und ihm in die Zügel

*) Braun, Schiller im Urteile seiner Zeitgenossen. III 428 ff.

greift, sondern auch wegen des ganzen Charakters der Scene, indem der äußere ritterliche Stolz in Geßlers Erscheinung seinem Übermut, seinem Hinwegsehen über die Flehenden, seiner Verachtung des Volkes augenscheinlich noch mehr Nachdruck verleiht und zu seinem jähen Sturze einen desto wirksameren Gegensatz bildet. Was Hettner hiergegen so aufbringt, daß er es einen „rohen Theatereffekt“ und einen „störenden Zug“ nennt, der „über die Grenze stilvoller Kunst hinausschreite,“ ist mir unverständlich; es wird doch nur darauf ankommen, ob sich die äußere Schwierigkeit bewältigen läßt, und dies ist, so oft ich die Scene auf der Bühne gesehen habe, immer in ausreichendem Maße geschehen.

Auch diese Scene zeigt auf Schritt und Tritt, daß Schiller recht hatte, wenn er gerade betreffs des eben vollendeten Tell an Körner (12. April 1804) schreibt, er fühle, daß er „nach und nach des Theatralischen mächtig werde.“ Wunderbar wirkungsvoll ist alles angeordnet, ich will nur zwei Punkte besonders hervorheben: wie weiß er uns auf die Ankunft Geßlers zu spannen! Zunächst schlägt gleich die erste Zeile des Monologs „Durch diese hohle Gasse muß er kommen“ den erwartungsvollen Ton des Ganzen vortrefflich an. Dann fragt der Flurschütz nach längerem Gespräch den Tell, der wiederholt unruhig nach der Höhe des Weges sieht: „Ihr wartet hier auf jemand?“ Tells einsilbige Antwort: „Das thu' ich“ rückt uns den Erwarteten sofort wieder stark in die Phantasie. Aber damit nicht genug: es kommt ein Wanderer und bringt die fälschliche Meldung, der Vogt komme nicht, weil das große Wasser alle Brücken zerrissen habe; der Eindruck dieser Nachricht, bei der sich Tell erhebt, wird noch durch Armgart gesteigert, die so dringend auf Geßler lauert. Und nun eilt plötzlich Frießhardt herbei: „Man fahre aus dem Weg, mein gnäd'ger Herr, der Landvogt, kommt dicht hinter mir geritten.“ Tell verschwindet und Geßler kommt dahergeritten, wir wissen es, in den gewissen Tod. Eine zweite dramatisch unvergleichlich wirksame Erfindung ist sodann die Hochzeit des „Klostermeiers von Mörlischachen.“

Giebt sie zuerst nur zu den allgemeinen, für die Stimmung des Ganzen höchst bezeichnenden Bemerkungen Anlaß: „Hier wird gefreit und anderswo begraben,“ „Und oft kommt gar das eine zu dem andern,“ „Ein ernster Gast stimmt nicht zum Hochzeithaus,“ so muß sie nachher noch weit bedeutsameren Zwecken dienen. Denn das Zurückkommen des Hochzeitszuges, welches Geßlers Knechte hindert, schnell auf den Befehl ihres Herrn zur Stelle zu sein, ist der äußere Anlaß, daß dieser seine letzten, tyrannischen Worte ausstößt, die dann so plötzlich durch Tells Geschoß abgeschnitten werden. Und wie furchtbar ist vor allem schließlich der Gegensatz des im Blut liegenden Wüterichs, den alle „mit fühllosem Grausen“ umstehen, zu der fröhlichen Musik, die inzwischen ahnungslos weiterspielt. Der Augenblick, wo auf Rudolf des Harras Ruf: „Rast dieses Volk, daß es dem Mord Musik macht? Heißt sie schweigen!“ die hochzeitlichen Klänge plötzlich schrill abbrechen, geht den Zuhörern durch Mark und Bein, wenn anders die Ausführung der Absicht des Dichters entspricht. — Dagegen will ich nicht verhehlen, daß eine Stelle vorhanden ist, wo das Streben nach dramatischer Wirkung meines Erachtens zu einem unwahren theatralischen Effekt geführt hat, ich meine Tells drei Zeilen:

„Du kennst den Schützen, suche keinen andern!
Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld
Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.“

Ich würde als Theaterdirektor die Worte unbedenklich streichen. Sie sind erstens für Tells Charakter häßlich, denn es ist ein leeres, zweckloses Prahlen gegen den Toten, und sie schädigen außerdem sogar die Gewalt des Eindrucks, den sie erhöhen sollen. Wir wissen ja ganz genau, daß Tell den Augenblick sicher erspäht, Geßler sinkt vom Pferde, und das Wort des Sterbenden: „Das ist Tells Geschoß“ ist von so mächtiger Wirkung, führt uns so schlagend und unwiderstehlich die Macht der Nemesis vor die Seele, deren Wirkung wir hier erkennen sollen, daß jenes kahle Selbstlob des Helden recht dagegen ab-

fällt; die Illusion ist plötzlich vorbei, wir empfinden das Theater. Hier durfte nur die That sprechen, nicht das Wort.

Aber je mehr ich diese ganze Darstellung von Tells That bewundere und ihre Motivierung psychologisch und sittlich für vortrefflich halte, desto weniger kann ich es gerechtfertigt finden, daß Schiller im fünften Akte die Parricidascene hinzufügte, welche den Anschein erweckt, als sollte durch die Gegenüberstellung des Kaisermörders und des Rächers der Unschuld nun erst die That unter die richtige Beleuchtung gerückt werden. Man erinnert sich, daß Eckermann (II, 213) erzählt, Goethe habe die Scene einen „kaum begreiflichen" Fehler genannt und hinzugefügt: „Allein Schiller war dem Einfluß von Frauen unterworfen wie andere auch; und wenn er in diesem Falle so fehlen konnte, so geschah es mehr aus solchen Einwirkungen als aus seiner eigenen guten Natur." Das bezieht sich auf Schillers Frau, denn seine Tochter Emilie von Gleichen bezeugt ausdrücklich: „Diese Scene wurde von Charlotte von Schiller verlangt."*) Freilich würde der Dichter diesem „Verlangen" nicht nachgegeben haben, wenn er es nicht selbst mindestens für künstlerisch zulässig gehalten hätte. Übrigens war auch Körner mit der Scene einverstanden und meinte (17. März 1804), Parricida „trage als Gegenstück des Tell am Schlusse viel zur Befriedigung bei." Auffallend ist nur, daß Goethe, wenn er die Figur doch so entschieden verurteilte, nicht früher dem Freunde irgend ein Bedenken geäußert haben sollte; doch fehlt davon jede Spur. Sonst aber hat man von Anfang an vielfach Anstoß daran genommen. Ich führe nur den Schweizer Kritiker aus der Isis (März 1805) an, der sich dahin äußert, der Dichter führe den Kaisermörder

*) „Charlotte von Schiller und ihre Freunde." III, S. 67. — Düntzer muß diese Stelle nicht gekannt haben, sonst könnte er Goethes Angabe nicht so entschieden zurückweisen und behaupten, „Schillers Gattin und Schwägerin, an welche hier allein zu denken wäre, hätten keinen Einfluß auf seine dichterischen Entwürfe gehabt," und der größte Teil der Scene „dürfte am wenigsten einem zarten Frauengemüt sich empfehlen."

nur deswegen nach Uri, um „dem Tyrannenmord eine Apologie zu halten," Johann müsse die „Armesünder-Gestalt" annehmen, damit Tell sich neben ihm desto hochherziger brüsten könne. „Das alles," fährt er fort, „war Überfluß. Tells That war durch sich selbst schon gerechtfertigt; sie wird durch den gewaltsam herbeigeführten Kontrast weder größer noch kleiner; ja Schiller verfehlte seinen Zweck so sehr, daß zuletzt der arme Johann mehr Teilnahme und Mitleiden einflößt, als es für den Tell vorteilhaft ist." Das ist ohne Zweifel richtig geurteilt; die Scene schlägt geradezu in das Gegenteil ihres Zweckes um. Wenn die That des Kaisermordes bloß berichtet wurde, so wäre es keinem Leser eingefallen, sie irgend mit Geßlers Tode zu vergleichen, da beides, sittlich betrachtet, auch nicht einmal eine entfernte Ähnlichkeit hat, denn dem Herzog von Schwaben mangelt alles, was Tell zu seiner That nötigt. Aber die gewaltsame Herbeiziehung der Vergleichung nimmt uns die Unbefangenheit, man merkt zu deutlich die Absicht um nicht verstimmt zu werden, zumal diese Absicht so augenscheinlich überflüssig ist; wir werden sittlich beirrt und künstlerisch beleidigt. Aber das schlimmste ist, daß Tells Charakter dadurch leidet. Worte wie diese:

„Zum Himmel heb' ich meine reinen Hände,
Verfluche dich und deine That!"

klingen, und wenn sie noch so innerlich berechtigt und unwidersprechlich wahr sind, wie sie es in der That sind, unter allen Umständen zu sehr an die Selbstbespiegelung des Pharisäers an, als daß sie uns nicht verdrießen müßten; und nun gar gegen einen Flehenden, Verzweifelnden, der sich ihm in der Angst der Seele naht, ist es von unerträglicher Härte, wenn wir hören müssen:

„Fort! Wandle deine fürchterliche Straße,
Laß rein die Hütte, wo die Unschuld wohnt!"

Es ist wahr, er erbarmt sich seiner nachher, und dieser Teil der Scene ist von großer und ergreifender Schönheit, sowie auch die Einführung des Mönchs, seine Begegnung mit Hedwig und den Kindern außerordentlich wirksam ist, aber der Eindruck des

Ganzen ist und bleibt unerfreulich. Die schweren Bedenken, die wir gegen die Scene vom Standpunkte der dramatischen Einheit erheben mußten, werden durch diese Betrachtungen noch wesentlich verstärkt.

4. Die anderen Charaktere.

Einer eingehenden Besprechung bedarf keine der übrigen Persönlichkeiten, durch die die Handlung des Stückes zustande kommt. Neben den beiden Hauptpersonen der Tellhandlung, Tell und Geßler, stehen in zweiter Linie die drei Landleute, die den Bund schließen, Walther Fürst, Stauffacher, Melchthal. Sie sind mit festen Strichen anschaulich und höchst glaubhaft vergegenwärtigt, alle drei bieder, tapfer, einfach; der Greis vorsichtig, zuweilen etwas ängstlich, rücksichtnehmend; der Mann thatkräftig, unerschrocken und nicht ohne den Zug einer bedeutenderen Natur, in Wort und Gedanken; der Jüngling leidenschaftlich, rasch entflammt, wo's gilt verwegen. Dabei sind die Figuren keineswegs bloß allgemein gehalten, sondern sie tragen das deutliche landschaftliche Gepräge an sich, welches uns überzeugt, daß diese Männer eben nur hier, auf schweizerischem Boden gewachsen sein können. Sehr begeistert ist gerade in dieser Beziehung das Lob jenes Schweizer Beurteilers, welches um so schwerer wiegen möchte, als er sonst auch mit Bedenken und selbst mit Tadel durchaus nicht kargt. Er sagt, nicht in betreff dieser drei Charaktere, sondern allgemein: „Das Schwerste, Größte, am unnachahmlichsten Gelungene sind die Charaktere in diesem Schauspiel. Von allen, welche Schiller jemals erfand, sind die im Wilhelm Tell die wahrsten. Man kann von ihnen nicht sagen, sie seien erfunden, nein, sie sind treu und rein mit sicherer Hand unmittelbar aus der Natur geschöpft. Man würde schwören, Schiller habe seines Lebens größten Teil in Schwytz oder Uri gelebt, unter dem einfachen, anmaßungslosen und doch so kraftvollen Hirtengeschlecht. So sind diese wenig gekannten Älpler in den Stunden der Not und politischer Stürme, so denken, so handeln sie."

Von den beiden Vertretern des schweizerischen Adels ist der alte Attinghausen, der in die Handlung nur wenig eingreift, eine ehrwürdige, stets ansprechende Gestalt. Auf die verschiedenen Schwächen in dem Bilde des jungen Rudenz ist schon oben hingewiesen worden. Viel kräftiger und selbständiger ist Bertha gehalten, doch kann man trotzdem nicht sagen, daß der Leser eigentlich für sie erwärmt werde; sie bleibt eine fremde Gestalt und verliert sogar merklich durch die Unbedeutenheit ihres Liebhabers.

Was die beiden schweizerischen Frauen betrifft, so tritt Gertrud in der einen Scene, die der Dichter ihr nur widmen konnte, ungemein bedeutend, ja heroisch heraus, wie oben schon besprochen. Tells Gattin Hedwig war von vornherein als ein Gemüt von etwas größerer Weiche nahe gelegt, schon weil sie Mutter ist, gegenüber der kinderlosen Getrud; auch durfte sie nicht als eine Wiederholung der einmal durch die Überlieferung gegebenen Stauffacherin erscheinen. Darum kann man sie aber nicht „weichlich" schelten. Daß sie im fünften Akte, als sie ihres Mannes Hand ergreift, die Menschenblut vergossen hat, einen Augenblick erschrickt und seiner „herzlichen und mutigen" Zusprache bedarf, können wir von einem weiblichen Herzen nicht anders erwarten und würden diesen Zug nicht entbehren wollen. Der Gedanke kommt ihr ja auch erst, nachdem sie ihn schon innig umarmt hat, und wie schnell überwindet ihre Liebe diese so natürliche Regung. Ungerecht ist ihr Schmerz gegen ihren Mann, wenn sie IV 2 ausruft:

„O rohes Herz der Männer! Wenn ihr Stolz
Beleidigt wird, dann achten sie nichts mehr,
Sie setzen in der blinden Wut des Spiels
Das Haupt des Kindes und das Herz der Mutter."

Denn es hat sich durchaus nicht um „die Wut des Spieles," sondern um den furchtbarsten Ernst, um Tod und Leben gehandelt, Tell hat nicht seine Ruhmsucht befriedigen, sondern sich und sein Kind lösen wollen. Indes auch diese Ungerechtigkeit ist ihrem erregten Muttergefühle zu verzeihen und zudem da=

durch begreiflich, daß sie den wahren Sachverhalt offenbar nicht genau kennt: jene Drohung „Du schießest oder stirbst mit deinem Knaben“ ist ihr augenscheinlich unbekannt, und sie ist sogar geradezu irregeführt durch Melchthals recht wenig zutreffende Bemerkung: „Frau wüßtet ihr, wie ihn der Vogt gereizt.“ Nicht das „Reizen“ Geßlers hat Tell bestimmt, sondern der Notzwang der Umstände. (Beiläufig bemerkt, ein vortrefflicher, feiner Zug, diese falsche Auffassung, in der Charakteristik des leidenschaftlichen Jünglings!) Freilich kann sie den Mut ihres Mannes nicht verstehen, wenigstens in ihrer ersten Erregung nicht. „Kann ich vergessen,“ ruft sie aus,

„Wie's hätte kommen können? Gott des Himmels!
Und lebt' ich achtzig Jahr, — ich seh den Knaben ewig
Gebunden stehn, den Vater auf ihn zielen,
Und ewig fliegt der Pfeil mir in das Herz.“

Die Worte bestätigen zunächst, daß sie über den Vorgang nur mangelhaft unterrichtet ist, und zeigen zugleich, wie geschäftig ihre eigene Phantasie in der schreckbaren Ausmalung des Bildes ist; denn daß der Knabe „gebunden“ gestanden habe, kann ihr doch niemand erzählt haben. Im übrigen aber beweisen sie weder, daß sie zu schwächlichen Gemütes sei, noch daß Tells That für einen Vater unmöglich sein müßte. Es ist beides vortrefflich, weil beides natürlich ist, daß sie so fühlt und spricht, und daß er so handelt. Als sie ihn im fünften Akte wiedersieht, hat sie auch diese Schwäche, die dem Mutterherzen so wohl ansteht, völlig überwunden.

Die andern Landleute, die sich durchweg als eigentliche Nebenpersonen darstellen, sind soweit ins Einzelne gezeichnet und individuell belebt, als es die Handlung erfordert und zuläßt. Ein wenig aus der Menge heraus treten Baumgarten aus Unterwalden, sodann in der Rütliscene der Alt-Landammann Itel Reding aus Schwytz und der Pfarrer Rösselmann*)

*) Bezeichnend für den Geist der damaligen Berliner „Königlich priveligierten Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen“ ist die Bemerkung in einer Besprechung unsers Stückes vom 10. Julius 1804: „Der Pfarrer

aus Uri. Die beiden Wächter am Hut sind mit einem glücklichen Anflug von Humor, etwa wie Devereux und Macdonald, nur der Lage entsprechend harmloser gehalten: Leuthold der Gutmütige, der gern ein Auge zudrückt, den es erbarmt, wenn er Tell binden muß; und Frießhardt, der Harte, Grießgrämliche, der sich von dem andern einen „dienstfertigen Schurken" schelten lassen muß, der wackre Männer gern ins Unglück brächte. Im ganzen zeichnet sich unser Stück, während es ihm an Charakteren von solcher Tiefe und Bedeutung, wie etwa Wallenstein, König Philipp, Johanna mangelt, durch eine Fülle lebensvoller Gestalten und einzelner naturwahrer Züge aus. Dies ist ohne Zweifel eine Folge von der Art, wie Schiller gerade bei diesem Gegenstande seine Quellen, vor allem Tschudi mit seinem treuherzigen, „herodotischen, ja fast homerischen" Ton der Erzählung benutzen konnte, aus der seine Phantasie einen unerschöpflichen Reichtum von einzelnen, Land und Leute bezeichnenden Zügen aufnahm und dichterisch gestaltete.

5. Die Darstellung.

Als bei den ersten Aufführungen in Weimar das wunderbare Erfassen der Schweizer Sitte, Natur und Sprache in unserm Stücke gerühmt wurde, soll, wie Böttiger in der Minerva für 1815 berichtet, Johannes von Müller geäußert haben, daß „wer nur an sich mit göttlichen Gaben ausgerüstet sei und dann in Luthers Bibelübersetzung die patriarchalische Geschichte und die Bücher Samuelis fleißig studiert, übrigens aber in Beziehung auf die Schweiz des herrlichen und in seiner Art nie erreichten Tschudi eidgenössische Geschichte in der Kraftsprache des sechzehnten Jahrhunderts in sich aufgenommen habe, wohl ohne weitere Offenbarung dies so treffen könne." Trotzdem war dies durchaus

Rösselmann ist eine nicht nur sehr überflüssige, sondern auch dem wahren Geist der Handlung sehr nachteilige Person, weil der Bund der Eidgenossen notwendig um so mehr Achtung einflößt, je mehr er moralisch und je weniger er religiös ist."

nicht etwas Leichtes oder Selbstverständliches, auch haben die hier von Müller, wenn Böttigers Bericht wahr ist*), namhaft gemachten Hilfsmittel Schillern keineswegs genügt, sondern er hat, wenn auch Tschudi weitaus in erster Linie steht, noch eine ganze Reihe anderer Werke zu eben diesem Zwecke studiert. Diese sind zuerst von Joachim Meyer mit großer Sorgfalt ausgespürt und in seiner mustergiltigen Schrift: „Schillers Wilhelm Tell, auf seine Quellen zurückgeführt. Nürnberg 1858" nachgewiesen worden, so daß späteren Forschern nur noch eine kleine Nachlese übrig blieb, unter denen namentlich Düntzer zu nennen ist. Mit welchem eingehenden Fleiß Schiller sich bemühte, aus diesen Quellen „Lokalfarben" für seine Dichtung zu gewinnen, zeigen unter andern die Auszüge, die er sich daraus machte, und von denen Goedeke im Vorwort zum vierzehnten Bande der historisch-kritischen Ausgabe einige Blätter mitgeteilt hat; man kann es mit Düntzer nur bedauern, daß sie nicht vollständig veröffentlicht sind, da sie einen höchst anziehenden Einblick in die Werkstatt des Dichters geben. Wir erkennen daraus, wie wir in unserm Stücke fast auf Schritt und Tritt den festen Boden echtester, „realster" Wirklichkeit unter den Füßen haben. Da ein Nachweis aller solcher Beziehungen dem Zwecke dieses Buches fernliegt, so begnüge ich mich damit, nur für die ersten Zeilen des Stückes eine Zusammenstellung zu geben, welche lediglich den Zweck hat, dem Leser an einem kleinen und übersichtlichen Beispiel eine Vorstellung von der im Sammeln wie im Verbinden und Gestalten gleich bewunderungswürdigen Thätigkeit Schillers darzubieten. Im übrigen kann ich nur auf die genannten Werke verweisen, welche den Gegenstand eingehend und vollständig behandeln.

Gleich das Lied des Fischerknaben „Es lächelt der See, er ladet zum Bade" beruht auf einer in Scheuchzers „Naturgeschichte

*) Düntzer macht S. 114 darauf aufmerksam, daß Johannes von Müller jedenfalls bei der ersten Aufführung des Stückes nicht in Weimar gewesen sein kann. Böttigers Worte sind also wieder mindestens ungenau.

des Schweizerlandes" (Zürich 1706) berichteten Sage von der „Eigenschaft eines gewissen Sees, daß er schlafende Menschen anzieht," welche daselbst mit den Worten schließt: „Es sind noch mehr Leute im Leben, welche auch bei diesem See eingeschlafen, und da sie erwachten, schon mit ihren Füßen in dem Wasser gewesen." Zu dem Liede des Hirten und des Alpenjägers sowie zu dem folgenden Gespräch der Landleute vergleiche man zunächst einige der „Excerpte" Schillers aus Johannes von Müllers „Geschichte schweizerischer Eidgenossenschaft" und Fäsis „Staats- und Erdbeschreibung der Helvetischen Eidgenossenschaft." Wir lesen da: „Die Herde fährt zu Berg — Meister Hirt." — „Anblick von oben, wenn man über den Wolken steht. Die Gegend scheint wie ein großer See vor einem zu liegen, Inseln ragen daraus hervor: öffnen sich die Wolken irgendwo, so kann man ins menschenbewohnte Thal auf Häuser und Kirchen hinabsehen." — „Gemsen weiden gesellschaftlich — Vorgeiß pfeift, wenn Gefahr ist." — „Vorboten des Regens. Schwalben fliegen niedrig, Wasservögel tauchen unter, Schafe fressen begierig Gras, Hunde scharren die Erd' auf, Fische springen aus dem Wasser heraus — der graue Thalvogt kommt — wenn der und der Berg eine Kappe auf hat, so wirf die Sense hin und nimm den Rechen. — Der Firn brüllt." — Dazu ferner folgende Stellen aus jenen Schriftstellern selbst: Scheuchzer I, 342: „Fontes majales, Maybrünnen sind solche Wasser, welche nicht ordentlich das ganze Jahr hindurch fließen, sondern in dem Mayen gemeiniglich hervorquellen und dann im Herbstmonat sich wiederum verlieren." — „Eine besondere Betrachtung verdienen die Wetter-, Wind-, Atem- und Luftlöcher, gewisse Höhlen oder Bergspälte, aus welchen zu gewissen Zeiten kalte Winde oder Luft herblasen. Zu diesen Windlöchern gehen die Einwohner hoher Alpen aus vielfältiger Erfahrung, gleich als zu oraculis hin, wenn sie wissen wollen, wie das Wetter beschaffen oder sich anlassen werde." — Ebel „Gebirgsvölker" I, 152: „Derjenigen Kuh, welche gewöhnlich am weitesten geht, hängt der Senn eine Glocke an; kommt diese an, so weiß er dann sogleich, daß alle übrigen schon versammelt

sind.“ — Ebenda 151: „Es ist auffallend, wie voll Stolz und Selbstgefühl die mit Glocken gezierten Kühe einhertreten, und und wer sollte es glauben, daß diese Thiere ihren Rang fühlen und von Eitelkeit und Eifersucht geplagt werden. Wird der großen Glockenträgerin, welche die Sente führt, ihr Schmuck genommen, so zeigt sich ihr Schmerz über die erlittene Kränkung sehr deutlich. Sie schreit beständig, frißt nicht und fällt ab; ja sie läßt an der glücklichen Nebenbuhlerin, welche ihr die Ehre des Vorzugs geraubt hat, ihre volle Rache aus, indem sie dieselbe mit den Hörnern stößt, sticht und aufs tödlichste so lange verfolgt, bis sie die Glocke entweder wieder erhält oder weggeschafft wird.“

Von der Art wie Schiller die Erzählung Tschudis benutzt hat, kann natürlich nur eine genaue Vergleichung im einzelnen eine Vorstellung geben. Der Wortlaut des alten Chronisten ist bei Joachim Meyer und bei Weber abgedruckt, teilweise auch bei Ideler „Die Sage vom Schuß des Tell. Berlin 1836.“ Düntzer giebt eine sehr genaue Übersetzung in die heutige Sprache. Auf diese Bücher verweise ich auch hier jeden, der sich den ganz eigenen Genuß bereiten will, den es gewährt, diese schlichte Erzählung zu lesen und dabei, Schillers Darstellung immer genau im Gedächtnis, überall Züge, Worte, Wendungen zu gewahren, die er benutzte, so daß man auf diese Weise die Auffassung des Dichters, als er seine Quelle las, sich vergegenwärtigen und gewissermaßen in sich nacherschaffen kann. Nur einen kürzeren Abschnitt lasse ich hier zur unmittelbaren Vergleichung im Wortlaute folgen, nämlich die Erzählung vom Apfelschuß, die für Schillers Verfahren am bezeichnendsten sein dürfte und wohl jedem Leser willkommen ist. Sie lautet:

„Darnach am Sonntag nach Othmari was der 18. Wintermonats, gieng ein redlicher frommer Land-Mann von Uri, Wilhelm Tell genant (der ouch heimlich in der Pundts-Gsellschafft was) zu Altorf etlichmal für den uffgehenckten Hut und tett Im kein Reverentz an, wie der Land-Vogt Geßler gebotten hat; das ward Ime Land-Vogt angezeigt. Also morndes

darnach am Montag berufft Er den Tellen für sich, fragt In trutzlich, warumb er sinen Gebotten nit gehorsam wäre und dem Küng ouch Ime zu Verachtung dem Hut kein Reverentz bewisen hette? Der Tell gab Antwurt: Lieber Herr, es ist ungevärd und nit uß Verachtung geschechen, verzichend mirs, wär ich witzig, so hieß ich nit der Tell, bitt umb Gnad, es soll nit mer geschechen. Nun was der Tell ein guter Armbrust-Schütz, daß man In besser kum fand, und hat hübsche Kind, die Im lieb warend, die beschickt der Land-Vogt und sprach: Tell, welches under denen Kinden ist dir das liebst? Der Tell antwurt: Herr, si sind mir alle glich lieb. Do sprach der Land-Vogt: Wolan Tell, du bist ein guter verruempter Schütz, als ich hör, nun wirst du din Kunst vor mir müssen beweren und diner Kindern einem ein Oepffel ab sinem Houpt müssen schießen, darumb hab eben Acht, daß du den Oepffel treffest, dann triffst du In nit des ersten Schutzes, so kost es dich din Leben. Der Tell erschrack, bat den Land-Vogt umb Gottes willen, daß Er Ine des Schutzes erließe, dann es unnatürlich wäri, daß Er gegen sinem lieben Kind solte schießen, Er wöll lieber sterben. Der Land-Vogt sprach: Das must du tun, oder du und das Kind sterben. Der Tell sach wol, daß Ers tun must, bat Gott innigklich, daß er In und sin lieb Kind behüte. Nam sin Armbrust, spien es, legt uff den Pfyl, und stackt noch ein Pfyl hinden in das Göller, und legt der Land-Vogt dem Kind (das nit mer dann 6 Jar alt was), selbs den Oepffel uff sin Houpt. Also schoß der Tell dem Kind den Oepffel ab der Scheitlen des Houpts, daß Er das Kind nie verletzt. Do nun der Schutz geschechen was, verwundert sich der Land-Vogt des meisterlichen Schutzes, lobt den Tellen siner Kunst und fragte Ine, was das bedüte, daß er noch ein Pfyl hinden ins Göller gesteckt hette? Der Tell erschrack aber, und gedacht die Frag bedütet nützit Guts, doch hett Er gern die Sach glimpfflich verantwurt, und sprach: Es wäre also der Schützen Gewonheit. Der Land-Vogt merckt wol, daß Im der Tell entsaß, und sprach: Tell, nun sag mir frölich die Warheit, und furcht dir nützit

darumb, du sollt dins Lebens sicher sin, dann die gegebene Antwurt nimm ich nit an, es wird etwas anders bedüt haben. Do redt Wilhelm Tell: Wolan Herr, sidmalen Ir mich mins Lebens versichert habend, so will ich üch die grundlich Warheit sagen, daß min entliche Meinung gewesen, wann ich min Kind getroffen hette, daß ich üch mit dem andern Pfyl erschossen und one Zwifel üwer nit gefält wolt haben. Do der Landvogt das hört, sprach Er: Nun wolan Tell, Ich hab dich dins Lebens gesichert, das will ich dir halten, diewil ich aber din bösen Willen gegen mir verstan, so will ich dich füren lassen an ein Ort, und alda inlegen, daß du weder Sunn noch Mon niemerme sechen solt, damit ich vor dir sicher sig. Hieß hiemit sine Diener In fachen und angentz gebunden gen Flülen füren."

Wir sehen hier, wie Schiller zwar die für das Drama notwendigen Änderungen vornahm, also die Handlung auf einen und denselben Tag zusammenzog, den Knaben gleich von vornherein anwesend sein ließ*), ihn auch im Alter etwas höher nahm u. dergl., sich im übrigen aber mit außerordentlicher Genauigkeit an seine Vorlage hielt und sich keinen der dort gegebenen naturwüchsigen und bezeichnenden Züge entgehen ließ. Nur durch ein so eingehendes Studium und liebevolles Versenken in den Geist des Landes und der Zeit konnte es ihm gelingen seinem Stücke jenen eigenartigen schweizerischen „Erdgeruch" zu geben, der uns von jeder Seite so kräftig und unverfälscht anweht, und der selbst den mehrerwähnten Isis-Kritiker, dem hierüber als geborenem Schweizer gewiß ein Urteil zusteht, zu dem Geständnis nötigte: „Man begreift es kaum, wie ein Mann, der

*) In der Zeitschrift „Gymnasium" (16. Septbr. 1891) bemerkt J. Niehemann, Geßlers Frage, welchen der Knaben Tell am meisten liebe, sei bei Schillers Anordnung nicht recht verständlich; denn Geßler könne doch kaum die Absicht haben, bei einer andern Antwort Tells erst dessen zweiten Sohn herbeiholen zu lassen. Indes unmöglich wäre dies doch gewiß nicht; und bei der Antwort, wie sie einmal lautet, kann solches Bedenken wohl nicht aufkommen. Jedenfalls that Schiller recht, daß er weder die boshafte Frage noch die echt väterliche Antwort opferte.

die Schweiz vielleicht nie oder nur auf kurze Zeit sah, vermöge seines Genies sich in die Denkart jedes einzelnen dieser Menschen individualisieren konnte. Wie er ihre Sprache lernte und die Bilder teils aus dem häuslichen Leben, teils aus der politischen Verfassung entlehnt, deren sie sich bedienen. Ich verstehe unter diesen Bildern nicht jene leicht zu machenden Anspielungen auf Alpen, Gletscher u. s. w., sondern jene metaphorischen Redensarten, die unter schweizerischen Landleuten noch immer gäng und gebe sind, wie z. B. Tells: Ein jeder wird besteuert nach Vermögen." Insbesondere lobt er außerdem die Auftritte im Edelhof zu Attinghausen, welche „kein Schweizer ohne Bewegung des Herzens lesen könne."

Das Bewunderungswürdige ist nicht sowohl, daß der Dichter alle diese Züge aus seinen Quellen auflas, denn das könnte wohl auch bloß Fleiß und Verstand zu wege bringen; aber wahrhaft genial ist die Art, wie er sie zu einem Ganzen verwob und belebte, so daß sie nicht als einzelne aufgesetzte Fetzen erscheinen, sondern zu einem großen, zusammenhängenden Teppich wurden. Hier sowohl wie bei der Benutzung jener oben besprochenen einzelnen Züge, welche oft aus den verschiedenartigsten Quellen entnommen, bald sich zu einem kleineren oder größeren Bilde zusammenschließen, bald der Darstellung Licht und Farbe geben, konnte nur ein wahrhaft dichterischer Blick die Einzelheiten so innerlich verbinden, alles Große und Bedeutende richtig benutzen und selbst dem Kleinsten und Gewöhnlichsten, das leicht übersehen wird, so oft einen bezeichnenden Wert verleihen. Unwillkürlich erinnert man sich an Goethes Schilderung von der Thätigkeit eines phantasievollen Dichters: „Oft adelt er, was uns gemein erschien; das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt, und sein Gefühl belebt das Unbelebte." Die Quellen an sich sind nicht Poesie (so wenig wie irgend ein noch so „poetisches" wirkliches Ereignis), sondern sie werden es erst unter der Hand des Dichters. Jene ganze Fülle von Einzelheiten z. B., die er aus dem mitgeteilten Abschnitte Tschudis wörtlich entnahm, enthält doch immer nur die Keime einer dramatischen Darstellung

und macht, auch äußerlich betrachtet, von der umfangreichen Scene zusammen, kaum mehr als den achten Teil aus, alles übrige ist freie Zuthat des Dichters. Er hat aber einerseits das Ganze so vortrefflich auf denselben Ton zu stimmen gewußt, daß sich alles aufs leichteste fügt und anschließt, und aussieht „wie aus einem Spahn." Und andrerseits ist die Scene doch wieder ganz sein Eigentum, eine freie Schöpfung seines Dichtergeistes. Denn ein wie ganz anderes, unvergleichlich erhöhtes, dramatisches Leben hat er ihr trotz des genauesten Anschlusses zu geben gewußt. Wie steigert er, um einiges Einzelne hervorzuheben, gleich zu Anfang den Eindruck durch das Unerwartete der Ankunft Geßlers, die doch auch wieder, da wir von seiner Jagd wissen, dramatisch ausreichend vorbereitet ist, um nicht gleichsam vom Himmel zu fallen. Ferner sind bei Tschudi überhaupt nur die zwei Personen an dem Hergang beteiligt, Tell und Geßler; wie hat Schiller alle Nebenfiguren lebendig und wirksam zu verwerten verstanden: Frießhardt und Leuthold, die Volksmenge, Frauen, Kinder und Landleute, Walther Fürst, Stauffacher und Melchthal, Rösselmann, Rudolf der Harras, Bertha und Rudenz, endlich der Knabe selbst; ein jeder greift zur rechten Zeit ein; und während die beiden Hauptpersonen, mögen sie sprechen oder schweigen, jederzeit durchaus die beherrschenden sind und Geßlers finstre Gestalt fortwährend einen schreckhaften Schatten auf das Ganze wirft, wird sein und Tells Thun durch die Worte und Empfindungen der andern uns wie von einem Spiegel mit mächtiger Wirkung entgegengeworfen. Und so könnte man es an vielen anderen Scenen nachweisen, daß Schiller gerade durch die Vereinigung und innerliche Durchdringung des engsten liebevollsten Anschlusses an seine Quelle mit dem freiesten Walten seiner dramatischen Gestaltungskraft die hinreißende Wahrheit der Darstellung erreicht hat.

Die gerechte Bewunderung für die schöpferische Vergegenwärtigung der Schweizer Welt ist wohl zuweilen so weit gegangen, daß man behauptet hat, man erhalte aus Schillers Tell ein bestimmtes, fest umrissenes Bild der Landschaft um

den Vierwaldstättersee. Dies ist offenbar eine Verkennung der Grenzen aller Dichtkunst, wie sie schon Lessings Laokoon zieht. In der wirklichen Veranschaulichung eines bestimmten landschaftlichen Bildes ist ohne Zweifel der schlechteste Dekorationsmaler dem genialsten Dichter unendlich überlegen. Aber dies hat mit dem Zwecke des Dichters eben gar nichts zu thun, und Schiller hält sich genau innerhalb der Grenzen seiner Kunst, nirgends giebt er etwa eine Beschreibung der gewaltigen Natur, sondern überall werden nur solche Punkte herausgegriffen, die geeignet sind durch einen gewissen Empfindungsgehalt unsere Phantasie in Bewegung zu setzen. Man denke z. B. an Melchthals Schilderung seines Weges „durch der Surennen furchtbares Gebirg." Züge wie die „weit verbreitet öden Eisesfelder," der „heisre Lämmergeier," die Einsamkeit der „Alpentrift," oder die „schäumende Gletschermilch" in den „Runsen" lassen dem, der diese Dinge kennt, die mächtigen Bilder der Alpenwelt sofort in großartigen Zügen vor das innere Auge treten; wer sie nicht kennt, wird sich sicherlich eine von der Wirklichkeit mehr oder weniger abweichende Vorstellung bilden. Ebenso wenn der „Matten warmes Grün, der Blumen Schmelz" oder die „roten Firnen" gepriesen werden, wenn es heißt, daß während die Nacht noch in den Thälern liegt, „auf den höchsten Bergen schon der Morgen die glühende Hochwacht ausstellt." Dies ist notwendig bei jeder dichterischen Schilderung so. Bewunderungswürdig bleibt, daß Schiller durch bloße Berichte anderer, mündliche wie gedruckte, sich in dieser Natur so heimisch machte, daß er mit sicherer Hand solche Züge herausgriff, die die Phantasie beflügeln und ihr einen richtigen Anhalt bieten, und die auch dem Kundigen nirgends oder fast nirgends Anstoß erregen können.*)

Vor allem aber ist die natürliche Einfachheit und das

*) Einzelne Irrtümer sind oft hervorgehoben worden, z. B. das Mißverständnis des Wortes „zugind" in Tschudis Bericht von Tells Rettung. Es heißt dort, Tell habe den Knechten zugeschrien, daß sie „hantlich zugind" d. h. daß sie tüchtig zögen, ruderten. Schiller aber übertrug IV 1 (2257): „Schrie ich den Knechten, handlich zuzugehn."

altertümliche Gepräge der Sprache aufs vollkommenste geeignet, uns in die alte Zeit und unter die schlichten Landleute zu versetzen. Selbst Kleinigkeiten sind hier oft von bezeichnender Kraft, so der leise Dialektanflug in Worten wie: „Bin nit so reich,“ „Lug, Seppi, ob das Vieh sich nicht verlaufen,“ „Twing und Kerker,“ „Zum Ehni,“ „Als der Herre mein ansichtig ward“ u. ähnl. Ferner altertümliche Wortformen und Wendungen, die er meist aus Tschudi beibehielt: „Zieh die Naue ein,“ „Mit der Axt hab' ich ihms Bad gesegnet,“ „Auf deinem Herzen drückt ein still Gebresten,“ „Mein lieber Herr und Ehewirt,“ „Es ist nicht kommlich hier im Freien hausen,“ „Ich helf uns wohl hiedannen“ u. ähnl. Hierher gehört auch die häufige Abwerfung des unbetonten e, selbst auf die Gefahr einer gewissen Härte, welche dem Ausdruck etwas Festes und Gedrängtes giebt, z. B. „der Sturm, ich mein, wird dasein eh wirs denken,“ „Er hat sein Ehr verteidigt,“ „Der fürcht sich vor dem Sturm,“ „Ich hab gethan, was ich nicht lassen konnte,“ „Ich werd mich unterstehn, euch das zu wehren,“ „Das hätt der Tell gethan?“ u. dgl. — Besonders bemerkenswert ist auch die sehr große Anzahl sprichwörtlicher oder volksmäßiger Wendungen, worauf, wie oben erwähnt, schon in der Isis hingewiesen wurde. Ich erinnere nur an Verse wie:

„Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt.“
„Ich hab' gethan, was ich nicht lassen konnte.“
„Wenn mir was Menschliches begegnet.“
„Die schnellen Herrscher sinds die kurz regieren.“
„Die Schlange sticht nicht ungereizt.“
„Verbunden werden auch die Schwachen mächtig.“
„Der Starke ist am mächtigsten allein.“
„Herrenlos ist auch der Freiste nicht.“
„Ein rechter Schütze hilft sich selbst.“
„Die Axt im Haus erspart den Zimmermann.“
„Früh übt sich, was ein Meister werden will.“
„Ein jeder wird besteuert nach Vermögen.“
„Mir fehlt der Arm, wenn mir die Waffe fehlt.“
„Wer gar zu viel bedenkt, wird wenig leisten.“
„Allzustraff gespannt zerspringt der Bogen.“

„Deine Uhr ist abgelaufen.“
„Es kann der Frömmste nicht in Frieden bleiben,
Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt.“

Vergebens würde man sich in andern Stücken nach einer solchen Fülle so einfach und volkstümlich ausgedrückter Sprüche umsehen. Schiller ist ja überhaupt sehr reich an allgemeinen Gedanken, man hat ihn nicht mit Unrecht den sentenzenreichsten Dichter genannt. Aber man spürt sofort den Unterschied, wenn man sich aus andern Stücken, z. B. aus der Jungfrau oder dem Wallenstein, nur einige solche Stellen vergegenwärtigt:

„Was irgend gut ist und von oben kommt,
Ist allgemein und ohne Vorbehalt.“
„Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens.“
„Die fromme Pflicht ehrt auch der rohe Krieg.“
„Ein edles Herz
Erkennt sich gern von der Vernunft besiegt.“
„Der Mensch braucht wenig, und an Leben reich ist die Natur.“
„In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“
„Furcht soll das Haupt des Glücklichen umschweben,
Denn ewig schwanket des Geschickes Wage.“
„Nichts ist so hoch, wonach der Starke nicht
Befugnis hat die Leiter anzusetzen.“

Selbst wenn der Gedanke Verwandtschaft hat, tritt doch der Ausdruck deutlich auseinander. Man vergleiche etwa mit Attinghausens Wort:

„Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen,“

Den wesentlich andern Klang der Aufforderung zur Vaterlandsliebe in der Jungfrau. Johanna sagt:

„Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut,
Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?“

und Dunois:

„Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.“

Alle drei Worte sind ohne Zweifel an ihrer Stelle vortrefflich, aber die Verschiedenheit ist unverkennbar: das erste ist schlicht und innig, das zweite ist schwärmerisch, das dritte heroisch. So zeigt auch das Wort Tells: „Dem Schwachen ist sein Stachel auch gegeben," verglichen mit Buttlers: „Doch einen Stachel gab Natur dem Wurm, den Willkür übermütig spielend tritt," bei teilweise wörtlicher Übereinstimmung eine tiefgehende Verschiedenheit des Charakters. Alles dies ist natürlich nicht zufällig. Man hat oft höchst ungerecht gemeint, Schiller zeige wenig charakteristische Abstufung des Ausdrucks nach seinen einzelnen Personen, tauche vielmehr meistens alles in den gleichmäßigen und schöntönenden Fluß seiner schwungvollen Sprache. Wir sehen hier, daß solche Behauptung wenigstens sehr übertrieben ist. Weder würden jene schlichten Worte den Wallensteinschen Helden oder den französischen Rittern zu Gesichte stehen, noch sind die tiefsinnigen, philosophisch oder romantisch gefärbten Gedanken der beiden andern Stücke im Munde der biederen Schweizer auch nur denkbar. Und auch das ist kein Zufall, daß von den oben herausgegriffenen Kraftworten unseres Dramas die weit überwiegende Mehrzahl Tell selbst angehört. Auch hier charakterisiert der Dichter fein und bewußt und hebt seinen Haupthelden aus der Reihe der andern Personen heraus.*)

Doch soll freilich nicht geleugnet werden, daß einige Partien in unserm Stücke sind, die aus diesem natürlichen Tone etwas herausfallen und dem erwähnten Vorwurfe gegen Schillers Diktion einigermaßen Recht geben. Ich meine keineswegs Melchthals vielangefochtenen Preis des Lichtes: „O, eine edle

*) Weil alle diese Worte so völlig aus der Situation geschöpft sind und nirgends sich dem Leser aufdrängen, kann es geschehen, daß er gar nicht merkt, daß er „Sentenzen" gelesen hat. So macht ein Beurteiler des Stückes in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen von 1804 (Braun III, S. 405) die Bemerkung: „Auch die bewunderungswürdige Enthaltsamkeit des Dichters, dem man sonst wohl eine Vorliebe für das Sententiöse vorwarf, darf nicht ungerühmt bleiben. Es sind äußerst wenige Denksprüche im Tell." Vgl. die obigen Bemerkungen zum Wallenstein, S. 127.

Himmelsgabe ist das Licht der Augen!" halte diese Stelle vielmehr mit Hoffmeister und Bulthaupt für psychologisch wohl berechtigt; letzterer nennt sie sehr treffend einen „Rückschlag nach der ersten furchtbaren Wirkung der Stauffacherschen Botschaft," ein „verlorenes, fast traumhaftes Einkehren in die Vorstellung vom Glücke des Sehens." Ich kann den Erguß dieser Empfindung nicht einmal zu wortreich oder zu lyrisch finden, bin vielmehr überzeugt, daß die Stelle wenn sie innig und wahr gesprochen wird, von tiefer, ergreifender Wirkung auf der Bühne sein muß. Wird sie freilich so ausdruckslos und haltlos hingehastet, wie es z. B. jetzt auf der Königlichen Bühne geschieht, so ist sie, oder vielmehr der Darsteller, unerträglich. — Dagegen sehe ich nicht, wie man die Worte des Fischers IV 1 mit dem Wesen des einfachen Mannes in Einklang bringen könnte. Hoffmeisters Versuch, der darin eine wohlüberlegte Charakterzeichnung sehen will, sofern Ruodi absichtlich gerade dem Tell entgegengesetzt sei, „der Wortmensch dem Thatmenschen," ist nicht haltbar, schon weil es gar nicht sein „müßiges Klagen" an sich ist, was den Anstoß erregt, sondern die hochtrabenden Worte, deren er sich dabei bedient, und die mit seinem Bildungsstande zum teil entschieden unvereinbar sind:

„Raset ihr Winde, flammt herab, ihr Blitze,
Ihr Wolken berstet, gießt herunter, Ströme
Des Himmels und ersäuft das Land! Zerstört
Im Keim die ungeborenen Geschlechter!"

Daß die Worte an König Lears wilde Klagen erinnern: „Blaset, ihr Winde, sprenget eure Wangen," ist oft bemerkt worden. Aber die mächtige und wortreiche Rhetorik, die dem verstoßenen, dem Wahnsinn nahen Könige trefflich eignet und in seinem Munde erschütternd wirkt, ist hier nicht an ihrem Platze. Recht scharf tritt das Unzutreffende hervor, sobald man die Scene weiterliest und alsbald zu Tells Bericht von seiner Fahrt kommt, der, ganz von Tschudis Geist und Worten getränkt, uns wieder völlig „die alten Zeiten und die alte Schweiz" zurückbringt. — Eine zweite Scene, die sich nicht recht ins

Ganze verweben will, ist III 2, Bertha und Rudenz. Die dramatischen Bedenken sind oben berührt, aber sie werden um so stärker empfunden, als sich die Scene auch durch ihre sprachliche Darstellung als fremdartig fühlbar macht. Das lyrische, etwas empfindsame Gepräge, daß sich äußerlich z. B. auch in dem häufig eintretenden Reime zeigt, scheidet sie allzudeutlich ab, insbesondere von den beiden Scenen, zwischen denen sie mitten inne steht: Tells Häuslichkeit und der Apfelschuß, die beide gerade zu den allervorzüglichsten Teilen des ganzen Werkes gehören. — Indessen diese kleinen Ungleichheiten der Darstellung, wenn man sie auch bedauern mag, sind nicht von Bedeutung und keineswegs geeignet, den wohlthuenden Eindruck schönster und freiester Natur merklich zu beeinträchtigen, der uns sonst aus diesem Lieblingsstück des deutschen Volkes so herzerquickend anweht.

Besprechung einzelner Stellen.

I 1 (33).

„Durch den Riß nur der Wolken
Erkennt er die Welt,
Tief unter den Wassern
Das grünende Zelt."

Die Ausleger sind hier zwiespältig, indem die einen unter den „Wassern" die Wasserfälle und Sturzbäche verstehen, die von den Abhängen des Hochgebirges strömen, die andern dagegen das Wasser der Wolken, das „neblichte Meer," das der Wandernde von oben überschaut. Es ist nicht zweifelhaft, daß die zweite Ansicht die richtige ist; denn bei der ersteren fehlt jeder Zusammenhang mit dem Vorangehenden, und der Gedanke selbst wäre ohne besonders bezeichnende Kraft. Wenn er das grünende Feld durch den Riß der Wolken erblickt, so ist es dabei ohne Bedeutung, daß außerdem neben und unter ihm Sturzbäche sind.

Für diese Auffassung spricht auch die Stelle aus Scheuchzers Naturgeschichte des Schweizerlandes (s. oben S. 467), die Schiller hier vor Augen hatte: „Er siehet über die Wolken hin, wie einer, der von einem kleinen Vorgebirge in das große Weltmeer siehet."

I 1 (39).

„Der Mytenstein zieht seine Haube an."

Der Mytenstein ist eine einzelne, aus dem Wasser des Sees nicht weit vom Rütli herausragende Felsensäule (jetzt mit der Inschrift geziert: „Dem Sänger Tells, Friedrich Schiller, die Urkantone. 1860.") Sie sieht wie ein alter Wartturm aus und ist kaum hundert Fuß hoch, kann also keine Bedeutung fürs Wetter haben und keine „Haube anziehen." Schiller verwechselt den Namen offenbar mit dem des großen und kleinen Myten in Schwytz, wie dies schon Weber und Meyer bemerkt haben. Düntzer bezeichnet diese Annahme zwar als „irrig" und meint, das Anziehen der Haube werde vom Dichter „unbedenklich auf den Mytenstein übertragen." Aber es gehört doch dazu notwendig ein hoher Berg, und der kann doch nicht mitten im See stehen. Die beiden Myten sind die Gipfel des Schwytzer Haken; da nun Schiller ausdrücklich sagt, daß man auf der Bühne „die Spitzen des Haken, von Wolken umgeben" sehe, so scheint es mir kaum zweifelhaft, daß diese Wolken eben die Haube sind, die der Mytenstein anzieht. Goethe erzählt im achtzehnten Buch von Dichtung und Wahrheit von seiner Schweizerreise im Jahre 1775: „Abends standen wir den Schwytzer Haken gegenüber, zweien Berggipfeln, die neben einander mächtig in die Luft ragen." „An diesen ungeheuern unregelmäßigen Naturpyramiden stiegen Wolken nach Wolken hinauf." Daß also Schiller gerade diesen Berg nennt, könnte sehr wohl auf einer Schilderung Goethes beruhen. Uebrigens ist mir eine Verwechslung des Namens mit dem jenes turmähnlichen Felsenriffs um so glaubhafter, als ich dasselbe Versehen überraschender Weise bei dem Isisrecensenten

finde. Dieser tadelt Walther Fürsts Beschreibung der Lage des Rütli (I 4): „Links am See, wenn man nach Brunnen fährt, dem Mytenstein gradüber,“ und nennt diese Angabe „nicht eben genau.“ „Der Myten,“ belehrt er den Dichter, „ist von hier noch ein paar Stunden entfernt und gar kein so naher Nachbar; sonst wär's der Rigi auch.“ Er hält also offenbar Myten und Mytenstein für gleichbedeutend und scheint von dem wirklichen Mytenstein gar nichts zu wissen.*) Dieser aber liegt in der That dem Rütli gegenüber, wie jeden Vorüberfahrenden der Augenschein lehrt, und wie es Schiller getreulich aus Tschudi entnommen hatte: „Man taget Nachtz im Rütlin nebent dem Mytenstein am Urner See.“

I 1 (148).

„Mit eitler Rede wird hier nichts geschafft.“

Ein alter griechischer Spruch sagt: „Jede Rede, wenn die That fehlt, ist eitel.“ Aber hier ist es noch besonders der Inhalt der Worte des Fischers, der Tells Tadel hervorruft: anstatt sich nach irgend einem Rettungsweg umzusehen, giebt er sich ängstlichen, abergläubischen Vorstellungen hin. Daß Tell in Ruodis Berufung auf die Gefährlichkeit des Tages „Simons und Judä“ nur einen „Vorwand“ sehe, wie Düntzer meint, ist nicht richtig; denn die Worte des Fischers sind ja offenbar ernst gemeint. Es liegt nicht einmal in Tells Worten, daß er selbst über solchen

*) Auch sonst ist der Tadel dieses „geborenen Schweizers“ nicht überall zutreffend, selbst wo es sich um die Schweizer Örtlichkeit handelt. So nimmt er Anstoß, daß Melchthal auf seinem Wege durch das Surenenthal („durch der Surennen furchtbares Gebirg“) nach Unterwalden über „weitverbreitet öde Eisesfelder“ schreiten müsse. Es gebe, sagt er, hier kaum ein paar Flecken, die auch im hohen Sommer mit Schnee bedeckt seien. Aber er denkt offenbar nicht daran, daß wir eben **nicht** hohen Sommer, sondern Anfang November haben. Wenn er witzig hinzufügt, Melchthal „binde damit den ehrlichen Leuten im Rütli ein Märchen auf, daß ihm kein Urner glauben“ werde, so zeigt er außerdem, daß er das Stück recht ungenau kennt. Denn kein Urner hört diese Erzählung an, auch nicht „die ehrlichen Leute im Rütli,“ sondern einzig und allein Stauffacher.

Volksglauben erhaben sei (vgl. sein Gespräch mit seinem Knaben III 3 von den Bäumen, die gebannt sind), aber auf sein thatkräftiges, hilfsbereites Handeln hat dies keinen Einfluß.

I 2 (316).

„Ertragen muß man, was der Himmel sendet."

Damit sind nach dem Zusammenhange nicht elementare Ereignisse, Sturm oder Wassersnot, gemeint, sondern die Schrecknisse des Krieges, die doch von Menschen ausgehen. Ganz ähnlich sagt Max Piccolomini:

„Der Krieg ist schrecklich, wie des Himmels Plagen,
Doch ist er gut, ist ein Geschick wie sie."

I 2 (333).

„Nach Uri fahr' ich stehenden Fußes gleich,
Dort lebt ein Gastfreund mir, Herr Walther Fürst."

Da Gertrud ohne Zweifel diesen vertrauten Freund ihres Mannes kennt, wie dieser ja auch I 4 sofort fragt: „Wie verließet ihr Frau Gertrud, eure angenehme Wirtin?" so sind die Worte wohl mehr für den Zuschauer gesprochen als für sie. Solche kleine Abweichungen vom strengen Festhalten der dramatischen Situation finden sich öfter. So macht in Goethes Iphigenie II 1 Orest, als er zum Pylades von Elektra spricht, den Zusatz „meine Schwester," der Chor in der Antigone 1181 fügt seiner Meldung, daß Eurydike sich nahe, hinzu: „die Gattin Kreons," beides, dramatisch betrachtet, überflüssiger Weise.

I 2 (339).

„Mit ihnen beiden pfleg' ich Rats" u. s. w.

Diese Absicht wird in betreff Attinghausens nicht ausgeführt. Denn als I 4 Walther Fürst den Vorschlag macht, sich ehe sie etwas unternehmen an „die edlen Herren von Sillinen, von Attinghausen" zu wenden, fällt Melchthal sofort mit entschiedenem Widerspruch ein: „Was braucht's des Edelmanns? Laßt's uns

allein vollenden!“ Und Stauffacher giebt ihm darin vollständig recht, läßt also den hier ausgesprochenen Gedanken fallen.

I 4 (584).

„Um meiner Schuld, um meines Frevels willen!“

Oben hat Melchthal sein Vergehen gegen den Vogt als sehr unbedeutend bezeichnet: „Was hab' ich denn so Sträfliches gethan, um mich gleich einem Mörder zu verbergen?“ Und ebenso urteilte Stauffacher: „Der Landenberger büßte seinen Sohn um kleinen Fehlers willen.“ Es ist ein schöner und naturwahrer Zug, daß dem Jüngling jetzt ebendieselbe That unter dem Eindruck ihrer schrecklichen Folgen als eine „Schuld,“ ja sogar als ein „Frevel“ erscheint.

II 1 (882).

„Was ist zu geben auf der Kaiser Wort,
Wenn sie in Geld- und Kriegesnot die Städte,
Die untern Schirm des Adlers sich geflüchtet,
Verpfänden dürfen und dem Reich veräußern?“

Ein Beispiel solcher Verpfändung wird in Wallensteins Tod IV 3 erwähnt, wo der Bürgermeister Pachhälbel von Eger davon spricht, daß die früher reichsfreie Stadt „seit zweihundert Jahren der böhm'schen Kron' verpfändet“ und darum der untere Teil des Adlers in ihrem Wappen „cancelliert“ sei. Dies hatte Ludwig von Bayern 1315 gethan, es war also zu Wallensteins Zeit schon über dreihundert Jahre her.

II 1 (911).

„Ich hab' es fechten sehen bei Faenz.“

Kaiser Friedrich II. eroberte 1241 nach längerer Belagerung die von ihm abgefallene Stadt Faenza (Faventia) bei Ravenna. Schiller hat dem Freiherrn von Attinghausen das hohe Alter von fünfundachtzig Jahren gegeben, damit er,

als achtzehnjähriger Jüngling, persönlich diesem Kriegszuge beigewohnt haben könne; vornehmlich wohl deshab, weil aus dieser Zeit die so oft erwähnten „Freiheitsbriefe“ Kaiser Friedrichs stammen und Attinghausen so zum Zeitgenossen dieser wichtigen Grundlage der schweizerischen Freiheit wird. Schiller las darüber bei Tschudi, daß der Kaiser Boten in die Waldstätte geschickt und sie zur Hilfe aufgefordert habe. „Die Waldstett,“ heißt es dann, „gaben Antwurt: Si sigend von Iren Vordern har frye Völcker, und allein dem Rich in Tütschen Landen verpflicht gewesen, aber übel geschirmt worden, und so veer Er Inen Brief und Sigel geben, daß Si fry sigind und daß si uß fryem unbezwungenem Willen sich under sin und deß Römischen Richs Beherrschung undergebend, und si zu jeden Ziten schützen und schirmen, ouch vom Rich niemermer verendern wölle, so wöllen Si Im und dem Riche Gehorsame leisten, und Ine für Iren Herren erkennen, ouch alsdann die begerte Hilff umb gebürende Besoldung in Italiam tuen.“ Als der Kaiser dies verspricht, schicken sie ihm „600, von jedem Land 200 wolgerüster Knechte,“ und der Kaiser giebt alsdann „jeder Waldstatt ein sundern Fryheit-Brief under sinem Sigel, darinnen Er Inen zugesagt, wie si begert hattend, also lutende: „Fridericus Dei gratia Romanorum Imperator semper Augustus, Jerusalem et Siciliae Rex, universis hominibus Vallis in Suitz (in Uri, in Underwalden) fidelibus suis gratiam suam et omne bonum.“ Er lobt ihre Treue und ihren Eifer und fährt fort: „Zelum, quem semper ad nos et Imperium habuistis, per effectum operis ostendistis, sub alas nostras et Imperii confugiendo, tamquam homines liberi, qui solum ad nos et Imperium respectum debeatis habere. Ex quo igitur sponte nostrum et Imperii Dominium elegistis, fidem vestram patulis brachiis amplexamur, recipientes vos sub nostram specialem et Imperii protectionem, itaque quod nullo tempore vos a nostris et Imperii Dominio et manibus alienari vel extrahi permittemus, dantes vobis certitudinem et plenitudinem gratiae et favoris etc. Datum in obsidione Faventiae Anno Domini 1240, mense

Decembri." Mit vollem Rechte kann also Rösselmann auf dem Rütli sagen:

„Frei wählten wir des Reiches Schutz und Schirm;
So steht's bemerkt in Kaiser Friedrichs Brief."

II 2 (1290).

„Eh' ihr zum Schwerte greift, bedenkt es wohl!
Ihr könnt es friedlich mit dem Kaiser schlichten.
Es kostet euch ein Wort, und die Tyrannen,
Die euch jetzt schwer bedrängen, schmeicheln euch.
Ergreift, was man euch oft geboten hat,
Trennt euch vom Reich, erkennet Östreichs Hoheit."

Diese Rede Rösselmanns kann natürlich nur in dem Sinne gefaßt werden, daß er seine Landsleute auf die Probe stellen will, ob auch wirklich keiner unter ihnen sei, der an schwachmütiges Nachgeben denke. Seltsamer Weise nimmt Düntzer die Worte für baren Ernst. „Schiller," sagt er, „wurde zu Rösselmanns Antrag dadurch veranlaßt, daß die Geistlichkeit zu Österreich neigte." Er fügt tadelnd hinzu: „Aber ein für den Bund Gewonnener (und als solcher muß doch Rösselmann gelten, da er mit auf dem Rütli erscheint) konnte unmöglich einen diesem schnurstracks entgegentretenden Antrag stellen. Auch zieht er sich am Ende sehr schlecht heraus, da er mit für das Gesetz (daß der ausgestoßen sein soll, der von Ergebung spricht an Österreich) stimmt und dann bemerkt, durch dieses Gesetz erst hätten sie ihre Freiheit gesichert." Aber gerade diese Worte zeigen ja aufs klarste die Gesinnung des Pfarrers; von einer Neigung der Geistlichkeit zu Österreich ist in unserm Stück überhaupt nirgends die Rede. Daß übrigens Rösselmann „durch seinen Vorschlag gerade jenes Gesetz habe hervorrufen wollen," ist allerdings wohl etwas zu viel behauptet; er hat vielleicht an eine solche ausdrückliche Bestimmung nicht gedacht, sondern sich nur von dem natürlichen Gedanken leiten lassen, daß man eine gewaltthätige Abschüttelung des Joches in keinem Falle beschließen könne, ehe sicher festgestellt sei, daß auch nicht einer unter den Anwesenden

abweiche. Und dies konnte offenbar durch nichts besser geschehen als durch einen scheinbar ernstgemeinten Antrag. Warum dies „dem Geistlichen wenig anstehe,“ ist nicht abzusehen. Hätte Düntzer recht, so würde Schiller doch nicht gerade diesem schwankenden Manne die erste Anregung zur feierlichen Einrichtung einer Landesgemeinde in den Mund gelegt haben: „Hört was mir Gott ins Herz giebt, Eidgenossen!“ u. s. w., und geradezu beleidigend würde es sein, daß er ihn zum Schluß die Worte, die als Bundesschwur das Ganze krönen, allen andern vorsprechen läßt: „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern“ u. s. w. Der Erfolg zeigt allerdings, daß der Antrag nicht nötig war, weil kein Wankelmütiger unter ihnen ist, und es kommt daher auch, nachdem die Sache erledigt ist, niemand wieder mit einer Silbe darauf zurück; aber das Ansehen des Pfarrers ist offenbar dadurch in keiner Weise gemindert. Auch in der Apfelschußscene zeigt er sich durchaus als ein treuer und unerschrockener Anhänger der vaterländischen Sache, der wiederholt Geßler gegenüber seine warnende Stimme erhebt, und als dieser Tell wegzuführen befiehlt, dem Gewalthaber ins Antlitz sagt:

> „Das dürft ihr nicht! Das darf der Kaiser nicht,
> Das widerstreitet unsern Freiheitsbriefen!“

wie er ja auch in unserer Scene sich besonders bestimmt auf diese Urkunden beruft, die ihm als Gelehrten wohl bekannter und geläufiger sind als den einfachen Landleuten.

II 2 (1324).

> „Ich war zu Rheinfeld an des Kaisers Pfalz
> Wider der Vögte harten Druck zu klagen.“

Die Mitteilung, daß ein solcher Versuch, die Beschwerden des Landes vor des Kaisers Ohr zu bringen, stattgefunden habe, kommt hier etwas unerwartet. Es wäre wohl dramatisch zweckmäßig gewesen, daß dies schon mit einem Worte gestreift worden wäre. Die Sache selbst ist geschichtlich und beweist aufs neue

den gesetzmäßigen, jeder Gewaltthat abgeneigten Sinn der Schweizer. Tschudi berichtet aus dem Jahre 1305 von einer Gesandtschaft der Waldstätte an König Albrecht,*) die über die „Grimmigkeit und Härte“ der Vögte klagen wollten, aber denselben üblen Erfolg hatten, den Konrad Hunn hier erzählt: der König ließ sie nicht vor sich, sondern wies sie an seine Räte, die ihnen auf ihre „unterthänige“ Bitte, „solichen Trang der Vögten abzeschaffen“ und ihre Freiheitsbriefe zu bestätigen, kühl erwiderten: „Si söllend bedencken, daß Si Inen selbs disen Unwillen und ein ungnädigen Künig gemacht, daß Si nit wellen tun, wie die von Lucern, Glarus und andere. Si söllind wider heim ziehen, der Künig sig jetz mit merern Geschäfften beladen, dem wellind Si zu gelegner Zit Ir Anligen fürbringen. — Hiemit mußtend Si abscheiden on einiche andere Antwurt, und als Si heim kamend, ward es mithin böser dann vor, wann die Vögt fiengend an noch grimmer zu wüten.“ — Daß Konrad Hunn bei dieser Gesandtschaft gewesen, ist nicht geschichtlich, aber sehr passend erfunden, da Schiller bei Tschudi fand, daß dieser angesehene Landamman von Schwytz 1275 eine Gesandtschaft an König Rudolf geführt und ihr Anliegen, einen Steuererlaß, auch glücklich durchgesetzt habe. Tschudi fügt hinzu, daß Hunn „dem Künig sunder lieb was und Ime in meniger Weise wol gedienet“ habe. — In dem sogenannten „Aschaffenburger Manuskript“ ist dieser ganze Bericht Stauffacher zugeteilt und die Aufforderung „Jetzt ist's an euch, Bericht zu geben. Redet“ an Baumgarten gegeben. Dies hat keinen andern Grund als die Ersparung eines Schauspielers, denn auch die wenigen sonstigen Worte Konrad Hunns sind dort entweder fortgelassen oder einem andern (Ruodi) zuerteilt. — Die Gesandtschaft wird V 1 nochmals erwähnt, wo das geringe Mitgefühl bei des Kaisers Tode dadurch begründet wird:

*) Daß dieser damals zu Rheinfeld (Rheinfelden nicht weit von Basel) sein Hoflager gehabt habe, ist Erfindung des Dichters, in Erinnerung daran, daß derselbe Ort bei Albrechts Tode als seine „Hofstatt“ genannt wird. Vgl. V 1 (2966).

„Hat er auch nur die Boten wollen hören,
Die wir in unsrer Angst zu ihm gesendet?“

II 2 (1437).

„Die Zeit bringt Rat. Erwartet's in Geduld.
Man muß dem Augenblick auch was vertrauen.“

Ich kann Düntzer nicht unrecht geben, der an diesen Worten Redings Anstoß nimmt, wenn auch sein Ausdruck, sie seien „durchaus ungehörig“ etwas stark ist. Es ist beschlossen worden, die Erhebung bis zum Christfest zu verschieben, weil man sich dann der beiden Festen des Landenbergers, Roßberg und Sarnen, leichter bemächtigen könne, und Walther Fürst hat die Hoffnung ausgesprochen, wenn die Burgen in ihrer Gewalt seien, würden die Vögte „sich des Streits begeben“ und lieber das Land freiwillig räumen. Darauf hat Stauffacher hervorgehoben:

„Nur mit dem Geßler fürcht' ich schweren Stand,
Furchtbar ist er mit Reisigen umgeben,
Nicht ohne Blut räumt er das Feld, ja selbst
Vertrieben bleibt er furchtbar noch dem Land,
Schwer ist's und fast gefährlich, ihn zu schonen.“

Es ist klar, warum der Dichter diese Worte sprechen läßt; sie bilden eine Brücke zum dritten Akt und weisen im voraus auf die Wichtigkeit von Tells That hin. Wenn aber einmal dies Bedenken erhoben wurde, so mußte auch irgend etwas gesagt werden, um diese Sorge zu entkräften, irgend ein Mittel, wie man auch dieses gefährlichsten Gegners Herr werden könne. Darauf bloß mit dem lässigen „Kommt Zeit, kommt Rat“ zu erwidern, ist in der That etwas leichtsinnig. Ich möchte aber darum nicht die ganze Erwähnung Geßlers durch Stauffacher „störend“ nennen; denn es wäre sehr seltsam, wenn gerade der Vogt, der stets als der furchtbarere erscheint, hier unerwähnt bliebe. Nicht die Anregung dieser Frage ist störend, sondern das Fehlen einer befriedigenden Lösung. Denn die Erklärung Hoffmeisters, dem die Schwierigkeit nicht entging, wird schwerlich

jemand befriedigen. Schiller soll diese Lücke absichtlich gelassen haben, um in dieselbe die imposante Figur Tells selbständig einzuführen. „Wie der unkultivierte Mensch in der Beratung immer schwach ist, so mußten auch die Landleute Unzulängliches, Unwirksames beschließen, damit Tell nicht voreilig ausführte, was auch die Verbündeten ohne ihn später wohl erreicht hätten, und damit er allein verrichte, worüber der ganze Bund ratlos wäre. Erst diese Ratlosigkeit macht den Tell zum unersetzlichen Helden.“ Aber Stauffacher, Fürst und die andern sind sonst durchaus nicht unzulänglich; sie sind auch hier nicht „ratlos,“ es fehlt ihnen nicht an Einsicht, sondern sie ziehen nur die Geßler-Frage gar nicht in ernstliche Erwägung, und dies ist und bleibt ein dramatischer Übelstand.

III 1 (1489).

„Dann erst genieß ich meines Lebens recht,
Wenn ich mir's jeden Tag aufs neu erbeute.“

Was hier der einfache Landmann als seiner Natur entsprechend fühlt, das bezeichnet mit ganz ähnlichen Worten Faust, nachdem er „unbefriedigt jeden Augenblick“ durch die Welt gerannt ist und „ein jed' Gelüst bei den Haaren ergriffen“ hat, am Ziel seines Lebens als „der Weisheit letzten Schluß:“

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.“

Ein ähnlicher Gedanke, daß das Gefühl des Glückes durch die stets drohende Gefahr es zu verlieren gesteigert und geschärft werde, wird mit besonders starken, pathetisch übertreibenden Worten in „Hero und Leander“ ausgesprochen:

„Der hat nie das Glück gekostet,
Der die Frucht des Himmels nicht
Raubend an des Höllenflusses
Schauervollem Rande bricht.“

III 1 (1576).

„Wie kannst Du Dich so ohne Ursach quälen? —
Weil's keine Ursach hat — Tell, bleibe hier."

Gerade die unbestimmte bange Ahnung, für die sie keinen klaren, bewußten Grund angeben kann, ängstigt sie am meisten. Eine bestimmte faßbare Ursache kann man beseitigen oder bekämpfen. Mit vollem Unrecht behauptete Hoffmeister, diese Bemerkung sei „für eine Landfrau zu fein." Sie ist ganz aus der Natur geschöpft und geht über den Kreis eines natürlich empfindenden, wenn auch einfachen Gemütes nicht hinaus. — Mehrere Ausleger weisen darauf hin, daß Tells Begründung seines Fortgehens („Ich hab's versprochen, liebes Weib, zu kommen") genau übereinstimme mit Rudenz' Worten zu Attinghausen („Ich gab mein Wort — laßt mich, ich bin gebunden."). Indes die Übereinstimmung ist so allgemein, daß sie nicht im mindesten auffällt. Dagegen wäre es bei der Dringlichkeit von Hedwigs wiederholter Bitte recht zweckmäßig gewesen, wenn Tell mit einem Worte den Zweck seines Hingehens angedeutet hätte.

III 2 (1632).

„Die Freiheit wollt ihr aus dem letzten Schloß,
Das ihr noch auf der Erde blieb, verjagen."

Das lebhafte Gefühl des Unwillens gegen die Knechtschaft und den Unterdrücker veranlaßt Bertha zu dieser ungewöhnlich starken Hyperbel. Es gab ja gerade damals so überaus viele reichsfreie Städte und Gemeinden mit eigener Verwaltung, Gerichtsbarkeit u. s. w., die einen ebenso berechtigten Freiheitsstolz hatten wie die Schweizer. Es ist daher nicht abzusehen, mit welchem Rechte die Waldstätte das „letzte Schloß der Freiheit" genannt werden, und nun gar „auf der Erde." Dieser etwas phantastische Ton, der sich recht deutlich von der klaren und greifbaren Wirklichkeit des übrigen Stückes unterscheidet, ist bezeichnend für unsere Scene.

III 2 (1659).

„In den Waldstätten liegen meine Güter,
Und ist der Schweizer frei, so bin auch ich's."

Trotzdem ist sie erst seit kurzem im Lande, wie ihre obigen Worte (1618 ff) beweisen, daß sie das Volk der Schweizer liebe und „mit jedem Tage mehr verehren lerne." Auch gilt sie, wie es scheint, überall für eine Fremde. Der Meister Steinmetz ruft ihr I 3 zu: „Geht! Wir waren frohe Menschen eh' ihr kamt; mit euch ist die Verzweiflung eingezogen." Und Attinghausen sagt zu Rudenz: „Das Fräulein ist's, Bertha von Bruneck, die dich fesselt an des Kaisers Dienst" u. s. w. Das klingt nicht, als ob man etwas von ihrer Ansässigkeit in den Waldstätten wüßte. Ja, Rudenz selbst scheint hier von ihrer Mitteilung überrascht zu werden: „Bertha!" ruft er aus, „welch einen Blick thut ihr mir auf!"

III 3 (1816).

„Was kümmert uns der Hut? Komm, laß uns gehen."

Düntzer meint, Tell wisse nichts von Geßlers Gebot, findet aber diese „Annahme des Dichters allerdings etwas stark." Sie ist vielmehr ganz unmöglich; er ist ja I 3 bei der Verkündigung persönlich zugegen gewesen. Die obigen Worte, die er auf den Ausruf seines Knaben: „Ei Vater, sieh den Hut dort auf der Stange" erwidert, zeigen uns jemand, der von dem Hute weiß, aber ihn nicht sehen will.*) Er ist offenbar, ohne daran zu denken, in die Nähe gekommen; den Gruß zu leisten ist ihm unerträglich; umzukehren und den „langen Umweg durch den halben Flecken" zu machen, ist ihm auch wider die Natur. So läßt er's im Gefühl seiner Freiheit und Kraft darauf ankommen, ob man ihn wirklich ernstlich anhalten werde und geht ohne sich's recht zu überlegen, ruhig weiter. Damit stimmt auch seine

*) Vgl. die kurze und treffende Erklärung in der Tell-Ausgabe von Kallsen. Gotha 1884.

Antwort an Geßler, es sei „aus Unbedacht“ geschehen, bei der Düntzer tadelnd bemerkt, er „hätte bestimmter hervorheben sollen, daß er nichts von dem Befehle gewußt habe.“ Aber die Worte widerlegen eben diese Annahme unzweideutig. Denn wer da sagt, er habe etwas „nicht bedacht,“ giebt damit ausdrücklich an, daß er es gewußt habe.

III 3 (1832).

„Melchthal und Stauffacher kommen.“

Die meisten Erklärer nehmen an der Anwesenheit dieser beiden in Uri Anstoß. „Wie kommt,“ fragte schon Hoffmeister, „Stauffacher von Schwyz nach Uri? Was hat er, der auf dem Rütli riet, daß jeder still seines Weges gehen solle, hier zu thun?“ Es scheint ihm unbegreiflich, daß Melchthal „unter den Augen des argwöhnischen Landvogts so frei umhergehen könne.“ Auch Düntzer findet es „auffallend,“ daß sie „anstatt in Unterwalden und Schwyz weiter zu wirken, sich hier in Altorf finden.“ Ein sehr unbegründetes Bedenken. Daß der Dichter die zwei bedeutendsten Vertreter der Eidgenossen bei der Apfelschußscene anwesend haben wollte, ist begreiflich; aber bedurfte es denn dazu einer besonderen Motivierung? Melchthal wird wohl ohnehin noch Unterwalden meiden und sich bei Fürst versteckt halten, Stauffacher aber kann gewiß Anlaß haben, die beiden andern aufzusuchen. Sollten sich die drei Häupter des Bundes nicht öfter sehen und sprechen? So etwas kann doch wohl der Dichter der Phantasie des Lesers überlassen. Wirklich kommt auch zuerst Fürst und unmittelbar nach ihm die beiden andern; es sieht ganz so aus, als kämen sie aus der Wohnung ihres Urner Gastfreundes. Daß Melchthal „frei umhergeht,“ kann gerade in Uri am wenigsten überraschen; außerdem setzt der lebhafte Jüngling bei dem Aufruhr, den er vernimmt, die Vorsicht wohl ein wenig aus den Augen, zumal bekannt ist, daß der Vogt auf die Jagd geritten, also seine Anwesenheit im Orte nicht zu erwarten sei.

III 3 (1874).

„Geßler (nach einigem Stillschweigen).
„Du bist ein Meister auf der Armbrust, Tell,
Man sagt, du nehmst es auf mit jedem Schützen."

Man darf den Zusammenhang nicht, wie manche Erklärer, so auffassen, als ob Geßler „in dieser bangen Pause den furchtbaren Plan ausbrüte." Das ist schon deshalb unmöglich, weil er noch gar nichts von Tells Knaben weiß. Nur soviel geht aus seinen Worten hervor, daß er ihn durch irgend eine gefährliche Probe seiner Geschicklichkeit zu quälen beabsichtigt, gerade mit der Armbrust, wie Hoffmeister treffend bemerkt, „vor welcher er noch neulich im Schächenthal gezittert hat." Aber der konkrete Gedanke kommt ihm offenbar erst, als der Knabe so lebhaft einfällt: „Und das muß wahr sein, Herr, 'nen Apfel schießt der Vater dir vom Baum auf hundert Schritte." Diese außerordentlich glückliche und natürliche Motivierung verdanken wir an dieser Stelle Goethe, welcher bei Eckermann (I, S. 137) berichtet; „Wie er überall kühn zu Werke ging, so war er auch nicht für vieles Motivieren. Ich weiß, was ich mit ihm beim Tell für Not hatte, wo er geradezu den Geßler einen Apfel vom Baum brechen und vom Kopf des Knaben schießen lassen wollte. Dies war nun ganz gegen meine Natur, und ich überredete ihn, diese Grausamkeit doch wenigstens dadurch zu motivieren, daß er Tells Knaben mit der Geschicklichkeit seines Vaters gegen den Landvogt großthun lasse, indem er sagt, daß er wohl auf hundert Schritte einen Apfel vom Baume schieße. Schiller wollte anfänglich nicht daran, doch gab er endlich meinen Vorstellungen und Bitten nach und machte es so, wie ich ihm geraten." Doch muß die in der That höchst zweckmäßige Änderung gleich darauf unserm Dichter durchaus eingeleuchtet haben, denn er schickte, wie Düntzer hervorhebt, nachdem am 15. März 1804 in einer Theaterprobe der Zusatz zum erstenmale eingefügt worden war, sofort am andern Tage die „kleine aber wesentliche Änderung" an Iffland mit dem Bemerken: „Die Probe, die ich mit diesem

Stücke angestellt, hat mich gelehrt, daß der Einfall des Landvogts mit dem Apfel noch nicht gehörig motiviert ist. Deswegen habe ich nötig gefunden, an dem Ort, wo davon die Rede ist, ein paar Worte einzuschalten, die ich hier beilege. Haben Sie ja die Güte, diese Änderungen noch darin anzubringen, selbst in dem Fall, daß das Stück schon gegeben wäre."

III 3 (1908).

„Du drückst die Augen zu und greifst es herzhaft an."

Die Wendung bezeichnet den unbedenklichen Mut, der ohne die Gefahr auch nur anzuschauen, kühn sein Wagestück unternimmt. Etwas auffallend ist hier die Anwendung auf ein Unternehmen, bei dem im eigentlichen Sinne alles andere eher möglich ist als ein Zudrücken der Augen.

III 3 (2006).

„Mein überschwellend und empörtes Herz
Hab' ich hinabgedrückt in meinen Busen."

Diese Worte bestehen nicht mit der Wahrheit. Rudenz hat dies noch niemals gethan, sein Herz ist noch nie empört oder überschwellend gewesen, sondern er hat mit kühler Weisheit seine Landsleute, vor allem seinen alten Oheim über die thörichte Verkennung ihres wahren Nutzens belehrt. Aber der Zug ist höchst natürlich. Schon oben III 2 unterlag er einer ähnlichen Selbsttäuschung, als er Bertha gegenüber behauptete, er hätte sein Vaterland stets geliebt, ja es habe ihm „zu jedem Glück auf Erden gefehlt." Solche Worte sind weder ein Fehler der Charakterzeichnung noch auch Heuchelei in Rudenz' Munde.

III 3 (2025).

„Und stündet ihr nicht hier in Kaisers Namen,
Den ich verehre, selbst wo man ihn schändet" u. s. w.

Sehr ähnlich sagt Götz im 4. Akt zu dem Heilbronner Ratsherrn, der ihn einen Räuber genannt hat: „Trügst du nicht

das Ebenbild des Kaisers, das ich in seinem gesudeltsten Konterfei verehre, du solltest mir den Räuber fressen oder daran erwürgen."

IV.

„Östliches Ufer des Vierwaldstättersees."

Auf die Schwierigkeit, die in dem Auftreten des Fischers hier liegt, hat zuerst Weber aufmerksam gemacht: der Fischer wohnt im ersten Akte „Schwytz gegenüber," also am westlichen Ufer, etwa in der Nähe der Treib; jetzt aber ist er auf der entgegengesetzten Seite, und auch hier wird seine „Hütte" erwähnt.*) J. Meyer wollte den Widerspruch dadurch beseitigen, daß er Verschiedenheit der Personen annahm, gestützt darauf, daß im vierten Akte die Personenbezeichnung nicht „Ruodi" lautet, sondern einfach „Fischer." Der Dichter habe also irgend einen andern Fischer im Sinne, der nur durch ein Versehen im Personenverzeichnis nicht besonders genannt werde. Ist dies schon an sich bei einer Person, die so viel zu sprechen hat, höchst unwahrscheinlich, so ist der Umstand, daß dieser Fischer wie Ruodi mit auf dem Rütli war, sowie die Gleichheit des Namens Jenni für den Buben entscheidend; überdies bezeichnen die Handschriften die Person wirklich auch hier mit „Ruodi." Hoffmeister schlug drei Wege des Ausgleichs vor: entweder Ruodi habe sich die im ersten Akte zerstörte Hütte inzwischen hier neugebaut, oder er besitze zwei Hütten, oder er halte sich nur

*) J. Meyer behauptet zwar, schon der Isisrecensent (s. oben S. 457) habe dies hervorgehoben, aber wenigstens in dem Abdruck bei Braun (III, S. 428 ff.) steht nichts davon. Er rügt verschiedene Ungenauigkeiten betreffs der Örtlichkeit: bei I 1 z. B., daß des Landvogts Reiter „angesprengt" kommen, wozu in der Nähe von Treib nirgends geeigneter Weg sei; und bei IV 1, daß Tell nach dem Wege frage, den jeder Mensch wisse, sowie daß der Bube ihn „einen kürzern und heimlichern" führen solle, der ebenfalls die bekannte offene Straße sei. Aber hier sagt er gerade: „Tell fragt einen Fischer," er hat also dabei nicht an Ruodi gedacht. J. Meyer fand also nicht, wie er angiebt, die Schwierigkeit dort bezeichnet, sondern den Ausweg, den er selbst vorschlägt. — Hoffmeister wiederholt Meyers Irrtum.

zufällig des Fischens wegen hier auf und Jennis Wort: „Kommt in die Hütte, Vater,“ gehe auf ein beliebiges fremdes Haus, in dem sie Unterkunft gesucht haben. Düntzer behauptet, von diesen Annahmen sei „keine einzige glaublich,“ er ist vielmehr der Ansicht, daß „das Ungehörige dem Dichter völlig entgangen sei.“ Mir scheint diese Annahme noch viel unglaublicher; wenn man sich vergegenwärtigt, wie eingehend und liebevoll Schiller die Örtlichkeit studiert hat, so ist eine irrtümliche Verwechslung der beiden Ufer geradezu undenkbar. Wohl aber ist es möglich, daß der Dichter anfänglich kühn genug gewesen war, behufs Vereinfachung der Örtlichkeit und der Personen die Tellenplatte ans westliche Ufer zu verlegen (so gut er Chinon ans nördliche Ufer der Loire legte). Dafür spricht, daß in den Handschriften die Bemerkung „Östliches Ufer“ fehlt, und fast entscheidend ist, daß bei Vers 2162 „Vater, ein Schiff! Es kommt von Flüelen her,“ wo wir jetzt den Zusatz lesen: „Der Knabe deutet links,“ in den Handschriften steht: „deutet rechts.“ Beim Druck, als das Werk der schärferen Betrachtung lesender Beurteiler ausgesetzt werden sollte, schien ihm mit Recht dieser poetische Gewaltstreich doch wohl allzubedenklich und er traf jene Änderungen. An ein Versehen des Dichters ist also gar nicht zu denken. An welche von Hoffmeisters drei Möglichkeiten er dabei gedacht hat, weiß ich nicht, es ist auch gleichgiltig, am wahrscheinlichsten jedoch wohl an die einer zweiten Hütte am andern Ufer, die in der That nahe genug liegt. So etwas braucht der Dichter nicht auszusprechen.

IV 1 (2122).

„Der Tell gefangen und der Freiherr tot!
Erheb' die freche Stirne, Tyrannei,
Wirf alle Scham hinweg! Der Mund der Wahrheit
Ist stumm, das seh'nde Auge ist geblendet,
Der Arm, der retten sollte, ist gefesselt!“

Die Ausleger hatten bisher fast alle die letzten drittehalb Zeilen dahin erklärt, daß der Fischer damit nach der Reihe den alten Attinghausen, den Vater Melchthal und Tell meine. Das

erste und letzte ist zweifellos, das mittlere sehr seltsam. Denn das klänge ja, als hätte man von dem alten schwachen Manne irgend eine Hilfe, ein Eindämmen der Tyrannei erwarten können. Auch stände die Erwähnung Melchthals nach der ersten Zeile außer jedem Zusammenhang. Dies fühlend wollte Düntzer das „sehende Auge" ebenfalls auf Attinghausen beziehen, dessen Blick im Tode erloschen ist. Aber der Ausdruck „geblendet" macht das unmöglich. Die richtige Erklärung hat Riehemann (s. oben S. 471) gegeben: nach Attinghausens Tode war sein Erbe Rudenz der berufene Beschützer des Volkes gegen die Willkür der Vögte. Sein Auge lebt und sieht noch, aber es ist geblendet. Der Erklärer beruft sich treffend auf Attinghausens Ausruf (II 1): „Verblendeter!" Ich möchte noch auf Rudenz' eigenes Wort III 3 hinweisen:

„Ich hab' still geschwiegen
Zu allen schweren Thaten, die ich sah;
Mein sehend Auge hab' ich zugeschlossen."

IV 2.

Auch hier, ähnlich wie bei III 3, hat man die Anwesenheit mehrer Personen stark beanstandet, Fürsts, Stauffachers, Melchthals, Baumgartens, Hedwigs. Man darf es indes mit solcher Begründung nicht allzuscharf nehmen, und jedenfalls ist es ungemein übertrieben, wenn behauptet wird, man könne nicht begreifen, wie sie alle „so urplötzlich nach Attinghausen kämen" (Kallsen). Man kann sich doch recht gut denken, daß unmittelbar nach dem Apfelschuß sich die Nachricht verbreitet hat, der alte Attinghausen liege im Sterben, habe vielleicht nach Walther Fürst, dem angesehensten seiner Urner Landsleute, verlangt. Daß ihn dann die andern begleiteten, ist bei der hohen Verehrung, in welcher der Freiherr steht, ganz selbstverständlich; auch daß er seinen Enkel mitnahm, ist begreiflich und hierdurch dann auch Hedwigs Eintreten erklärt. Düntzer sagt, die Pflicht, den Knaben der Mutter wiederzubringen, hätte ihm „näher liegen" müssen. Aber die Botschaft vom Edelhof kann doch sehr dringend

gewesen sein. Es ist wahr, der Dichter hätte vielleicht gut gethan, ein Wort solcher Andeutung hinzuzufügen, indes er ist in solchen Dingen etwas sorglos, und darf es sein, so lange er uns nichts Unmögliches oder Schwerbegreifliches zumutet, wovon hier gar nicht die Rede sein kann.

IV 2 (2525).

„Hört und wißt! Verschwunden
Ist meine Bertha, heimlich weggeraubt,
Mit kecker Frevelthat aus unsrer Mitte.“

Berthas freimütiges Auftreten in der Apfelschußscene hat den Argwohn und Ingrimm des Tyrannen gereizt, so daß er sich zu einem raschen Gewaltstreich gegen sie entschloß. Allerdings ist es nicht ganz leicht anzugeben, wann dies geschehen sein kann; denn zwischen dem Apfelschuß und seiner Abfahrt von Flüelen mit Tell hat er sehr wenig Zeit. Indes vielleicht liegt eine leichte Hindeutung darauf in seinen Worten III 3:

„Man bring' ihn auf mein Schiff, ich folge nach
Sogleich, ich will ihn selbst nach Küßnacht führen.“

Er muß eben in dieser kurzen Frist rasch ein paar sicheren, entschlossenen Männern den Auftrag gegeben haben, Bertha, sobald sie allein sei (denn zunächst ging sie mit Rudenz zusammen ab), festzunehmen. Daß er sie dann, um vor Entdeckung desto sicherer zu sein, nicht nach Küßnacht, sondern nach Landenbergs Feste Sarnen bringen ließ, kann, da „die Tyrannen sich die Hände reichen,“ nicht auffallen. Unter diesen Beauftragten ist jedenfalls Diethelm, sein „Bub“ d. h. sein Knappe gewesen; denn der stürzt, wie Melchthal V 1 erzählt, nachher aus dem eroberten brennenden Schlosse und „ruft, daß die Bruneckerin verbrenne.“ Also auch hier ist alles, wenn auch etwas kühn kombiniert, doch durchaus vorstellbar. Dagegen fällt es am Schluß der Scene auf, daß Rudenz, der nicht weiß, wo Bertha verborgen ist, und alle Festen bezwingen will, um in ihren Kerker zu bringen, von Küßnacht, wo er sie doch am ersten vermuten müßte, gar nicht spricht, sondern sich, wie der Erfolg zeigt, gleich nach Sarnen gewendet hat.

IV 3 (2649).

„Heute will ich
Den Meisterschuß thun und das Beste mir
Im ganzen Umkreis des Gebirgs gewinnen."

Das Beste ist der Siegespreis beim Wettschießen und anderen Spielen. So im Götz I 3: „Da war ein Schneider von Stuttgart, der war ein trefflicher Bogenschütz und hatte zu Cöln aufm Schießen das Beste gewonnen." Oft in der älteren Sprache, so bei Fischart im Glückhafften Schiff:

„Zu deren jedem war das Best
Hundert Gulden, on sonst den Rest"*)

Und ebenso ein neuerer Tyroler Dichter, Hermann von Gilm:

„Es war einmal ein Schützenfest,
Der Himmel hat's gegeben.
Tyroler Freiheit war das Best,
Der Einsatz Blut und Leben."

IV 3 (2669).

„Da sprach ich einen der von Baden kam.
Ein Ritter wollte zu dem König reiten
Und unterwegs begegnet ihm ein Schwarm
Von Hornissen, die fallen auf sein Roß" u. s. w.

Gerade da, wo diese seltsame Geschichte nach Tschudis Erzählung sich zugetragen hat, zwischen Baden und Rheinfelden, näher zwischen Brugg an der Aare und Säckingen, liegt ein kleiner Ort namens Hornussen. Ein Zusammenhang wäre möglich, sei es, daß der unverstandene Name Anlaß zu der Sage von den Hornissen gegeben, sei es, daß dort zahlreiche Hornissen vorkamen und sich daraus der Name des Orts erklärt. Die alt- und mittelhochdeutsche Form des Wortes ist hornuz.

IV 3 (2682).

„Es kann der Frömmste nicht im Frieden bleiben,
Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt."

*) Angeführt von Albert Richter, „Deutsche Redensarten." Leipzig. 1889. S. 14.

Die Worte stehen in bedeutungsvollem Gegensatz zu Tells Ausspruch I 3:

„Ein jeder lebe still bei sich daheim,
Dem Friedlichen gewährt man gern den Frieden."

Die Ereignisse, deren Zeuge wir gewesen sind, haben ihn gelehrt, daß seine damalige Auffassung des Lebens doch zu günstig gefärbt war und einem Manne wie Geßler gegenüber nicht zutrifft.

V 1 (2853).

„Haltet, Freunde! Haltet!
Noch fehlt uns Kunde, was in Unterwalden
Und Schwytz geschehen. Laßt uns Boten erst erwarten."

Walther Fürst ist in dieser ganzen Scene allzu vorsichtig, ja zaghaft geschildert und verdient Düntzers Bemerkung, daß er ein „gar ängstlicher Freiheitsmann sei, der seinen Rütlischwur gründlich vergessen hat." Besonders aber hat er das gestern Abend mit Rudenz Verabredete vergessen. Dieser hatte geschlossen, sie sollten „der Berge Feuerzeichen erwarten,"

„Und seht ihr leuchten die willkommnen Flammen,
Dann auf die Feinde stürzt wie Wetters Strahl
Und brecht den Bau der Tyrannei zusammen!"

Nun leuchten die Feuer auf allen Bergen, Geßler ist gefallen, wie alle wissen, es ist überhaupt kein Feind mehr da; und er will nicht, daß die Landleute den Twing-Uri zerstören, weil man noch nicht wisse, was geschehen sei. Als sie es dann trotz seines Einspruches thun, sagt er ganz resigniert: „Es ist im Lauf. Ich kann sie nicht mehr halten," und sogar bei Melchthals Eintreten fragt er noch einmal: „Seid ihr es, Melchthal? Bringt ihr uns die Freiheit?" Er scheint gar nicht zu wissen, daß sie die Freiheit schon haben.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Druck von Fr. Richter in Leipzig.

Rob. Ketten
Buchbinder

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bellermann, Ludwig

Schillers Dramen Beiträge zu ihrem Verständnis von Ludwig Bellermann

Bd.: 2

1891

P.o.germ. 1275 r-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11672633-9